فیلم

فیلمها و سریالهای جدید تلویزیون

ماهنامهٔ سینمائی
شمارهٔ هفتم- ۱۵ آبان ۶۲- ده تومان



• دوربین‌ها به‌سوی جبهه • خبرهای سینمای ایران و جهان • گفتگو با کارگردان فیلم "پرونده" • مسائل اعراب در سینمای مصر و الجزایر • تبار ساموراتی
• سینمای مخفی • مباحث تئوریک • نقد کتاب • نقد فیلم

در این شماره:

شمارهٔ هفتم ، آبان ۶۲
تلفن ۶۷۹۳۷۴
صندوق پستی ۲۴۵۰

لیتوگرافی : تهران‌لیتو
تلفن ۸۴۹۴۸۵

چاپ و صحافی : کناره
تلفن ۳۴۳۱۵۶

روی جلد : نمائی از سریال تلویزیونی "سربداران"

حضور استعمار در کشورهای عربی ، سینمای این کشورها را از پرداختن به‌مسائل اساسی اعراب ، بازداشت و الگوهای مبتذل غربی ، آنها را به‌کام خود کشید . گاه و بیگاه و در دوره‌هایی از تاریخ آنها ، جرقه‌هائی کم و بیش خیره‌کننده بازتاب‌دهنده این مسائل اساسی بوده‌است . در کشورهای استقلال یافته عربی که از کمند استعمارگران رهیده‌اند ، مدت زمان زیادی نیست که کوشش‌های درجهت مطرح کردن مسائل راستین اعراب به‌عمل می‌آید . مطلبی که در صفحات ۲۶ تا ۳۰ این شماره می‌خوانید ، به‌بررسی این موضوع‌ها در سینمای دو کشور عربی مصر و الجزایر می‌پردازد .



سینما و
مجلس شورای اسلامی

آنچه در شماره گذشته پیرامون "برنامه اول توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جمهوری اسلامی ایران" نوشتیم ، به‌گونه‌ای دیگر می‌توان در یک نهاد مهم مملکتی — و به‌تعبیری مهمترین آنها — یعنی مجلس شورای اسلامی تعمیم داد. در شمارهٔ گذشته نوشتیم که برنامهٔ پنج‌ساله اول ، هرچند کلیات چشم‌اندازیست که دولت فرا راه خود پیش‌بینی کرده است ، اما در مواردی که به‌جزئیات می‌پردازد ، اشاره‌ای به‌اهداف دولت در زمینهٔ سینما — به دلایلی که برشمردیم — ضروریست. زیرا مسئله فیلم و سینما ، اهمیت بیشتری از برخی موارد که برنامهٔ پنج‌ساله در جزئیات به‌آن اشاره کرده، داشته است. ضمن آن که بدیهی‌ست باید عمده تکیه این برنامه به‌سوی خودکفا کردن کشور از طریق ایجاد و تقویت بخش‌های زیربنائی باشد ، که هست.

مذاکرات مجلس شورای اسلامی را هم که می‌شنویم و در روزنامه‌ها می‌خوانیم ، همان بی‌اعتنایی نسبت به فیلم و سینما که در برنامهٔ دولت وجوددارد ، دیده می‌شود. منکر اهمیت مسائل حیاتی نیستیم که قاعدتا" باید نمایندگان مجلس در نطق‌های پیش از دستور و تذکرات به دولت به‌آن توجه نشان دهند ، نیستیم اما معتقدیم که فیلم و سینما ، به‌دلیل جنبهٔ فرهنگی و اقتصادی آن ، نیاز دست‌چندم مردم نیست ، به‌علاوه که مثل بسیاری از موارد مورد توجه دولت و مجلس، مردم با آن تماس روزمره دارند (توجه کنید که تلویزیون نیز در همین مقوله می‌گنجد و روزمره بودن تماس مردم با فیلم و سینما ، به این دلیل است). ۸۰۰ هزار نفر تماشاگر متوسط سینما در هر روز ، و میلیونها بینندهٔ تلویزیون ، موضوع کوچکی نیست که این‌قدر به‌آن بی‌اعتنایی شود.

تنها نگاهی به‌مواردی از مذاکرات نمایندگان مجلس شورای اسلامی به‌مسئولان اجرایی کشور در روزهای اخیر ، نشان می‌دهد که کمبودها و نارسائیها در زمینهٔ سینما ، هنوز نتوانسته است توجه نمایندگان مجلس را به‌خود جلب کند. درست‌تر آن است که گفته شود نمایندگان مجلس ، این موضوع پراهمیت را به‌بوته بی‌اعتنایی سپرده‌اند. به چند نمونه توجه کنید :

جلسه مورخ ۶۸/۸/۴

— تذکر نمایندهٔ بافت به‌وزارت راه در مورد خلع‌ید از شرکت محمدیان از راه بافت به بردسیر.

گزارش کار

— هر شماره مجله که منتشر می‌شود ، همراه با استقبال غرورانگیزی که از آن می‌شود ، با مسائل تازه‌ای هم روبرو می‌شویم که برخی از آنها قابل پیش‌بینی ، و بسیاری دیگر غیرقابل پیش‌بینی هستند. عمدهٔ این مسائل ، عموما" برمی‌گردد به‌ظرفیت و طاقت پاره‌ای از دست درکارانی که خبر فعالیت‌هایشان در مجله منعکس یا دربارهٔ فیلمهایشان نقد و نظر چاپ می‌شود. همچنین تفاوت در برداشتها و توقع‌ها از یک نشریه مستقل سینمائی.

دربارهٔ بعضی فیلمهای ایرانی که نقد می‌نویسیم ، از ما دلگیر می‌شوند و می‌گویند شما باید از تولید داخلی حمایت کنید و مهربانتر باشید. پاسخ می‌دهیم که تولید داخلی ، یک مقولهٔ کلی است. ما حامی فیلم خوب هستیم ، و نه صرفا" هر فیلمی که در داخل کشور تولید شده باشد.

در مورد انعکاس خبر تهیهٔ فیلمها ، برخی معتقدند که ما باید براساس ارزش کار فیلمسازان ، دست به‌انتخاب خبر بزنیم و هر خبری را چاپ نکنیم. درحالی که ما اعتقاد داریم که در یک نشریهٔ سینمائی ، فعالیتهای فیلمسازی به‌صورت خبر ، بدون توصیف و اظهار نظر ، باید منعکس شود. و اصولا" شکل درست انعکاس خبر را ، همین می‌دانیم. ارزیابی و اظهار نظر ، درجای خود خواهد شد اما جایش در خبرها نیست. تصور کنید چقدر مضحک خواهد بود اگر خبر را چنین بنویسیم : " فلان فیلمساز غوطه‌ور در ابتذال ، در یک تلاش مذبوحانه دست به‌ساختن فیلمی زده است که پیش‌بینی می‌شود مانند کارهای گذشته‌اش بی‌ارزش باشد و . . . " و همین روش شرح و توصیف را در معرفی بازیگران و سایر افراد کادر سازندهٔ فیلم ادامه دهیم. از سوی دیگر ، منعکس نکردن خبر تهیه یک فیلم را نیز ، حتی اگر اطمینان از بی‌ارزش بودن آن باشد ، نادرست می‌دانیم. به‌بیان دیگر ، چاپ خبر به‌معنای تأیید

ـ تذکر نماینده سیربنداراک بهوزارت راه درمورد برخورد جدی با پیمانکاران راههای سربند.
ـ تذکر نمایندگان استان همدان بهوزارت کشاورزی در مورد ... و ارسال سریع سهمیه زغال مورد نیاز استان.

جلسه مورخ ۶۲/۷/۲۸

ـ تذکر نماینده بهشهر در مورد تکمیل ساختمان مخابرات نکا.
ـ تذکر نمایندگان خراسان بهوزارت راه و ترابری در مورد جلوگیری از انتقال اداره راه از شهرستان تربت حیدریه به بیرجند.
ـ تذکرنماینده گرمسار بهوزارت کشاورزی درمورد تهیه و تامین بذر مرغوب کشاورزان گرمسار و ایوانکی.

جلسه مورخ ۶۲/۷/۲۷

ـ تذکر نماینده باختران بهوزارت نیرو در مورد رسیدگی بهوضع سازمان آب باختران
ـ تذکر نماینده رامهرمز و هفتگل و رامشیر بهوزارت راه و ترابری در مورد احداث پل خدیجه و ماماتن رامهرمز وپل رامشیر و اسفالت جاده اهواز به هفتگل.

... و بسیاری موارد دیگر را میتوان برشمرد که البته جملگی مهم هستند.

اما اهمیت سینما اگر کمتر از آنها نباشد، دست کم همسنگ آنهاست. و اصولا" حتی اگر در مقام مقایسه هم برنیائیم، باید تصریح کرد که هر مسئله در جای خود، اهمیت خود را دارد و باید بهآن توجه شود. حتی در موارد دیگری بهمسائل بسیار کماهمیتتری در تذکرات نمایندگان مجلس برمیخوریم.

بخش عمدهٔ نطقهای پیش از دستور نمایندگان، عموما" به مسائل روز سیاسی داخلی و جهانی، اوضاع منطقه اختصاص مییابد و اشارهای هم بهنیازهای ـ بیشتر اقتصادی ـ حوزهٔ انتخابیه آنها میشود. سئوالهای نمایندگان از مسئولان اجرائی نیز، بهطور عمده حول مسائل اقتصادی میگردد. در میان مسائل غیر اقتصادی مورد توجه نمایندگان مجلس، مقولهٔ سینما اصولا" محلی ندارد و تا آنجا که حافظه یاری میکند، اشارههای انتقادی نمایندگان بهفیلم و سینما، بسیار معدود و انگشتشمار و گذرا است. متاسفانه مذاکرات و تصمیمگیریهای کمیسیونهای مختلف مجلس، حتی در حد مذاکرات جلسات عمومی نیز در روزنامهها منتشر نمیشود که بتوان دریافت "کمیسیون ارشاد و هنر اسلامی" در زمینه سینما چه میکند. خبرهای کوتاه از جلسات و تصمیمگیریهای این کمیسیون، در حد کلیات مطرح میشود که در آنها هم اعتنا بهفیلم و سینما کمتر دیده میشود.

امیدواریم این کمیسیون فرصتی در اختیارمان بگذارد تا در یک گفتگو، دیدگاهها و فعالیتهای آن را پیرامون موضوع مورد بحث جویا شویم و برای روشنگری، اقدام به انعکاس آن در مجله کنیم.

■

محتوای موضوع خبر نیست. *آیا انعکاس خبرهای قتل و دزدی و مسائل دیگری از این قبیل در روزنامهها، بهمعنای تاءیید آدمکشی و دزدی است؟* یک نشریه سینمائی فقط متعلق بهامروز و فردا نیست، بلکه باید تا حد امکان بتواند فعالیتهای دوران خود را منعکس کند تا سالها بعد بتواند بهعنوان یک منبع تحقیق، مورد استفادهٔ پژوهشگران قرار گیرد.

اما آگهی، که حتی حسابش از خبر هم روشنتر است. صاحب کالا بهمطبوعات پول میدهد تا آگهی تبلیغ کالایش چاپ شود. بههمین سادگی. و بازهم تکرارمیکنیم که یک نشریه مستقل احتیاج بهآگهی دارد و اگر آگهی چاپ نکنیم،مجله را دست کم باید بهسهبرابر قیمت فعلی افزایش دهیم که نه ممکن است و نه میخواهیم. بهجز آن، این بخوبی استقلال ما را نشان میدهد که هم آگهی را چاپ میکنیم و هم نظرمان را دربارهٔ همان فیلم مینویسیم. و اصولا" مگر این همه آگهی که در مطبوعات چاپ میشود، روزنامهها و مجلهها ارزش کالائی را که تبلیغ کردهاند تضمین هم میکنند و یا خطی در انتقاد از آنها مینویسند؟ و تازه اگر برای پرهیز از چنین ایرادهائی برویم و آگهی موکت و ساعت و مبل و هواپیما و ماشین و مسکن و پشهکش چاپ کنیم، عدهای نخواهند گفت که مجلهٔ سینمائی چه ربطی بهاینها دارد؟

ایرادهای دیگری که گاه از سوی بعضی دست در کاران سینما میشود، گاهی حیرتآور است: یک غلط چاپی در یک خبر (که در شرایط سنگینی کار، گریز ناپذیر است) بهعنوان توهین در حق کسی که خبر دربارهاش چاپ شده، تلقی میشود. و حتی گاهی با گلایههائی پیرامون کوچک چاپ شدن عکس یا تیتر، و یا جای چاپ خبر هم روبرو میشویم. گوئی که ما به عنوان ناشر مجله، حق انتخاب اندازهٔ تیتر و عکس و جای چاپ خبر و نحوهٔ تنظیم متن را هم نباید داشته باشیم.

بهرغم این مسائل که در مقایسه با گستردگی استقبال از مجله حجم بسیار ناچیزی دارد اما بههرحال ذهن را بهخود مشغول میکند و توان و وقت را هدر میدهد، همچنان در حال افزودن بر تلاش خود برای پر محتواتر کردن مجله هستیم. و هر شماره در مقایسه باشمارههای پیشتر، نشانگر ثمر این تلاش هست.

■

گزارش

دوربین‌ها به‌سوی جبهه

تورج نوروزی
داریوش آشوری





دومین هفتهٔ فیلمهای جنگ تحمیلی، در سومین سالگرد جنگ (۳۱ شهریور تا ۶ مهر ۶۲) در سینما آزادی تهران برپا شد. هدف ازبرگزاری این هفتهٔ فیلم، تشویق فیلمسازانی که در بارهٔ جنگ فیلم‌ساخته‌اند، و نیز، ارزیابی حاصل کار آنها بود. به‌رغم آن که مانند سال گذشته تبلیغات چندانی برای هفته فیلم نشد، اما برنامه‌ریزی بهتر آن نسبت به‌نخستین هفتهٔ فیلمهای جنگ تحمیلی، باعث شد که تماشاگر بیشتری جلب این جشنوارهٔ کوچک شود. سالن بزرگتری برای نمایش فیلمها انتخاب شده بود، چند فیلم بلند داستانی برای اولین‌بار در این هفتهٔ فیلم به‌نمایش درآمد، تعداد فیلمها بیشتر بود، نشریه کوچکی برای معرفی فیلمهای شرکت کننده و سینماگران شهید انتشار یافت، ... به‌ویژه که درنظر گرفتن جایزه برای فیلمها، شور و هیجان بیشتری به هفتهٔ فیلم داده بود.

در هفتهٔ فیلمهای جنگ تحمیلی، ۳۴ فیلم بلند و کوتاه داستانی و مستند طی سه‌نوبت در هر روز به‌نمایش درآمد و در آخرین روز، مراسم پایانی هفتهٔ فیلم بزگزار شد. آنچه میخوانید، مروری برفیلمهای هفتهٔ جنگ، گزارش مراسم پایانی، نام‌برندگان، و گفتگو با کارگردان فیلم "کیلومتر پنج" برندهٔ جایزه بهترین فیلم بلند داستانی است.

کیلومتر ۵

کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: حجت‌الله سیفی ـ تهیه‌کننده: وزارت ارشاد اسلامی، اداره کل تولید فیلم و عکس ـ فیلمبردار: علی اصغر مبرهنی ـ بازیگران: هدایت‌الله نوید، محمد حاج حسنی، افسانه رایگان ـ داستانی، ۷۵ دقیقه ـ ۳۵میلیمتری، رنگی.

داستان فیلم دربارهٔ زندگی یک سوزنبان راه‌آهن است که پسرش به جبهه رفته است. پدر هم علاقه دارد به جبهه برود اما بدون موافقت رئیسش، نمی‌تواند. روزهادر اتاقک سوزنبانی کارمی‌کند

و بعضی شبها در خدمت بسیج، پاسداری مسجدی را به عهده دارد. سوزنبان پیر، تضادهائی درباره مسائل مختلف با یکی از همکارانش پیدا می‌کند و سرانجام‌هنگامی که پیرمرد عازم جبهه است، همکارش که در اثر گفته‌های او متحول شده، سوزنبان را بدرقه می‌کند.

فیلم‌دارای ریتمی آرام است. پیرمرد که عاشق رفتن به جبهه است، در شبی که باران می‌آید به‌طرف پنجره می‌رود و دستش را زیر قطره‌های باران می‌گیرد، واین نمادی است از اجابت دعایش برای رفتن به جبهه. همچنان که‌می‌بینیم فردای آن شب عازم می‌شود. فیلم، بیشتر در اتاقک‌سوزنبانی‌فیلمبرداری شده که فضائی صمیمی راتداعی می‌کند. گاهی ایرادهای فنی — از جمله به‌هم خوردن یکدستی رنگها — در فیلم دیده می‌شود، اما درمقابل، کیلومتر پنج دارای چند دیزالو حساب شده است که در کمتر فیلم دیگر ایرانی دیده‌ایم.

فیلم، نمائی از صحرای کربلا را از عکسی برروی دیوار گرفته و درکنار خط آهن به آن عینیت می‌بخشد که زیبا و پرجاذبه است. از نکات قابل اشارهٔ فیلم، می‌توان تیتراژ و ثابت‌شدن نمای پایانی را نام برد. سیفی با این فیلم، نشانه‌هائی از یک فیلمساز با استعداد را بروز میدهد.



کیلومتر پنج



بازداشتگاه

بازداشتگـاه

کارگردان: کوپال مشکوه — تهیه کننده: فرهنگ فیلم — فیلمبردار: علی باقری — بازیگران: محمد مطیع، حسین شهاب، جمشید آریا — داستانی، ۷۵ دقیقه — ۳۵میلیمتری، رنگی.

بازداشتگاه، فیلمی است راجع به مقاومت عده‌ای از اسیران ایرانی درزندانهای رژیم بعث عراق. چندتن از آنها موفق به فرار می‌شوند، در یکی از حمله‌های ایران شرکت می‌کنند و شهید می‌شوند.

پرداخت فیلم، چنان نیست که در خور موضوع و پیام آن باشد. غیر از یکی دو صحنه مثل نماز خواندن اسیران زیرآب پاشی عراقی‌ها و مقاومت رهبر اسیران، "بازداشتگاه" حرف دیگری‌ندارد. صحنه‌های خلوت‌کردن ژنرالهای عراقی به آن شکل، بیش از حد طولانی و زائد است. و مگر وجه مشخصه یک ژنرال بعثی فقط شراب خوردن است که این همه به آن تاکید می‌شود. گوئی اگر او شراب نخورد دستور بمباران مردم را صادر نمی‌کند. فیلمساز، روی شخصیت ژنرال کار نکرده است.

صحنهٔ کشته‌شدن ژنرال بدست افسر، رابطهٔ علت و معلولی ندارد، افسر عاصی ناگهان ظاهر می‌شود و رابطه‌اش با مبارزان ضدرژیم عراق و تنفرش از ژنرال ریشه‌یابی نمی‌شود و تعمیم نمی‌یابد. فیلم، بیشتر به حادثه‌سازی می‌پردازد و کمتر واقعیتهای جنگ را مورد توجه قرار می‌دهد.

عبور از میدان مین

کارگردان: جواد طاهری — تهیه کننده: هاشم سبوکی — فیلمبردار:

فرج حیدری – بازیگران: سعید راد، مجید مظفری، فرهنگ حیدری – داستانی، ۱۰۵ دقیقه – ۳۵ میلیمتری، رنگی.

نیروهای ایرانی، قلعه‌ای را از اشغال بعثی‌ها آزاد می‌کنند اما بزودی به دلیل نداشتن مهمات و محاصره شدن از سوی دشمن، درتنگنا قرار می‌گیرند. فیلم، ماجرای رساندن مهمات از میان یک میدان مین توسط سه‌داوطلب به‌آنهاست.

نخستین مشخصهٔ "عبور از میدان مین"، تحرک و هیجان آن است. و نخستین فیلم ایرانی‌ست که توانسته به‌رغم برخی لغزش‌ها، صحنه‌های جنگ را بازسازی کند. خط کلی داستان فیلم در میان آثار جنگی خارجی، نمونه‌های فراوان دارد و فیلمساز نیز بانگاه به آن فیلمها، کوشیده است از لحاظ تحرک و هیجان و بازسازی صحنه‌های جنگ، چیزی از آنها کم نیاورد. باوجود همهٔ کمبودها (از نظر امکانات و بجز آن) در مقایسه با آن الگوها، جز در مواردی که آن هم ارتباطی با امکانات ندارد، جواد طاهری توانسته فیلمی گرم و گیرا بسازد.

فیلمساز با آن که هیجان آفرینی را موردنظر دارد، اما از توجه به شخصیت‌پردازی هم غافل نمانده است. با این‌حال، بجای آن‌که شخصیت‌سازی را در طول فیلم بگستراند، خصوصیات هریک از سه‌شخصیت اصلی را در یک صحنهٔ نسبتا" طولانی معرفی می‌کند تا بتواند بقیه وقت فیلم را صرف ایجاد تحرک کند: سیدمحسن پاسدار در اتاق فرمانده پایگاه، گروهبان بی‌سیم‌چی را در تک‌گوئی طولانی‌در آسایشگاه، و افسر متخصص مین را در گفتگویش با سیدمحسن در داخل و اطراف تانک. در چند صحنهٔ دیگر، کوششهای جرقه مانند او برای شخصیت‌سازی، ناموفق می‌ماند.

در یکی دو صحنهٔ فیلم، اشتباهاتی ناشی از بی‌دقتی منشی صحنه به چشم‌می‌خورد. از جمله، بیرون رفتن گروهبان بی‌سیم‌چی از خط مرزی مین‌ها به هنگام از کار انداختن مین زیر چرخ، صحبت‌کردن او با بی‌سیم بدون فشاردادن دگمهٔ گوشی، و یکی هم صحنه‌ای در اواخر فیلم که گرچه یکی از چرخهای کامیون حامل مهمات درآمده اما کامیون باهمهٔ چرخهایش به‌سوی قلعه می‌رود. فیلم در صحنه‌هائی که نیروهای خودی را نشان می‌دهد، خوب‌کار شده اما هنگامی که‌بعثی‌ها نیز وارد صحنه می‌شوند، تصنعی می‌شود. به‌علاوه که گاهی جغرافیای فیلم نیز گم می‌شود و موقعیت نیروهای رودررو بایکدیگر، نامشخص می‌ماند، و در صحنه‌های پرجمعیت عده‌ای بی‌هدف به‌این‌سو و آن‌سو می‌دوند.

صحنه‌های شعار فیلم، جز در چند مورد، جا افتاده است. فیلمبرداری فرج حیدری، که اغلب نماها را روی دست گرفته، به همراه مونتاژ فیلم، سهم‌موثری در فضاسازی دارند. بازیهای مظفری (پاسدار)، فرهنگ حیدری (گروهبان بی‌سیم‌چی) و سرهنگ پایگاه، خوب است و بازی سعید راد، بد و اغراق‌آمیز. به‌نظر می‌رسد که بازی او، تحت تاثیر فیلم "خط قرمز" است.

جای پای قدیر

کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: خسرو معصومی – تهیه‌کننده: وزارت ارشاد اسلامی، اداره کل تولید فیلم و عکس – فیلمبرداران: کریم دوامی، مصطفی مهران – موسیقی‌متن: محمدرضا علیقلی – بازیگران: سیامک اطلسی، محبوبه بیات، هومن کوهستانی، رضا جوان – داستانی، ۵۱ دقیقه – ۱۶ میلیمتری، رنگی.

"خالد"، نوجوان دوازده‌سالهٔ جنوبی به‌رغم مخالفت مادرش، به جبهه می‌رود تا از برادرش قدیر که در جبهه است، خبر بگیرد. درآنجا خبر شهادت قدیر را می‌شنود و هنگامی که به روستایش برمی‌گردد، می‌بیند که‌خانه‌شان در اثر بمباران ویران و مادرش کشته شده. خالد، دوباره به جبهه برمی‌گردد تا پا در جای پای‌قدیر بگذارد.

"جای پای قدیر"، فیلمی جالب و دیدنی‌ست و بازیگر نقش خالد، بازی خوبی دارد. صحنهٔ فرار خالد از دست عراقی‌ها به درون شط با تدوین خوب و فیلمبرداری حساب شده، از صحنه‌های بیادماندنی فیلم است.

دوباره می‌خوانم

سناریست و کارگردان: محسن راستانی – تهیه‌کننده: سازمان تبلیغات اسلامی – فیلمبرداران: مهدی‌زحمتکش، محسن راستانی – نیمه مستند، ۳۰ دقیقه – رنگی، ۱۶ میلی‌متری.

فیلم دربارهٔ کشتار وحشیانه رژیم صدام و بمباران مناطق مسکونی است و صحنه‌های تمثیلی جالبی در آن وجود دارد، مانند مقدمه‌پردازی برای یک حمله‌هوائی: مادر خانواده مشغول‌کارهای روزانه در بالکن خانه است. پسرش برای بازی به طبقه پائین می‌رود و خواهرش که مشغول خواباندن عروسکهایش است به او اعتراض می‌کند (نشانه‌ای از برهم‌خوردن آسایش) و سپس برادر با هواپیمای اسباب‌بازی به بساط خواهر حمله می‌کند که این صحنه به‌نماهائی از بمبارانهای هوائی دشمن ربط داده میشود. صحنه‌هائی چون در آوردن و برگرداندن ماهی از آب (نمادهائی از اسارت و رهائی) وپیرمرد تفنگ‌چی، از دیگر لحظه‌های خوب فیلم است. صحنه‌های بیمارستان، بمبارانها و تخلیه جسدها و زخمی‌ها از پرداخت خوبی برخوردار است. "دوباره می‌خوانم" بخاطر بیان سینمائیش در دو قلمرو سمبولیک و رئالیستی فیلمی در خور تحسین است.

بقیه در صفحه ۶۲

مراسم پایان «هفته‌فیلم»

دکترکمال خرازی و مهندس مهدی حجت در مراسم پایان "هفته فیلم"



مراسم پایان هفته فیلم‌های جنگ تحمیلی در ساعت ۷ و ۳۰ دقیقه چهارشنبه شب، ششم مهر ماه۶۲ در سالن سینما آزادی برپا شد. در این مراسم، عده‌ای از مقامهای مسئول مملکتی از جمله آقایان محمد هاشمی رفسنجانی مدیرعامل صدا و سیمای جمهوری اسلامی، دکتر کمال خرازی‌سرپرست ستاد تبلیغات جنگ، دکتر عبدالکریم سروش عضو ستاد انقلاب فرهنگی، فخرالدین انوار معاونت سینمائی وزارت ارشاد اسلامی، حسین وخشوری سرپرست اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی وزارت ارشاد، مهدی مسعود شاهی سرپرست اداره کل نظارت و نمایش وزارت ارشاد و جمعی دیگر از اعضای نهادهای مختلف دولتی، همچنین فیلمسازان‌ودست‌اندرکاران امورهنری شرکت داشتند.

در این مراسم، دکتر کمال خرازی سرپرست ستاد تبلیغات جنگ و مهندس مهدی حجت نمایندهٔ هیئت داوران هفتهٔ فیلم سخنرانی کردند و سپس جوایز برندگان اهداء شد. در پایان، دو فیلم "کیلومتر پنج" برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم بلند داستانی و "آبادان شهر مظلوم" برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم کوتاه به نمایش درآمد.

دکتر خرازی در بخشی از سخنان خود گفت: "سینما در بین هنرها برجستگی خاصی دارد و از طریق سینما می‌توان عمق مفاهیم و ارزشها را انتقال داد. درست به‌همین دلیل به‌این‌واقعیت برمی‌خوریم که سرمایه‌گذارها و حاکمان، نیرو و سرمایه زیادی صرف صنعت سینما می‌کنند، زیرا چنین ابزار محکمی را برای منافع خودشان می‌خواهند. بنابراین سینما در بین هنرها دارای قدرت و توان زیادتری است. ما در جمهوری اسلامی‌ایران بدون شک از ابتدای انقلاب نسبت به هنر اهمیت زیادی داده‌ایم، و مسئولان باتمام گرفتاریها به این زمینه‌ها پرداخته‌اند. هنرمندان باید رشد کنند و هنر باید از درون انسانها بجوشد اما تاکسی ایمان و اعتقادی ندارد نمی‌تواند هنری را به‌کار بگیرد. و بعد از انقلاب باید هنرمندانی که اعتقاد دارند برخیزند. چهره‌ها و شروعی که‌آنها کرده‌اند بسیار امیدوارکننده‌است."

وی در بخشی دیگر از سخنانش گفت:

"یک فیلمبردار وقتی با سلاح در دستش که همان دوربین فیلمبرداری است، در خطوط اول جبهه لحظه‌های شهادت‌رزمنده‌ها را ثبت می‌کند، اینها همه در تاریخ انقلاب ما می‌ماند. طبیعتا" هنری را که ما هنر می‌نامیم در مقایسه با هنری که شرق و غرب و جوامع عقب افتاده و جهان سوم تعریف می‌کنند، فرق دارد. ما آن هنری که حاوی یک پیام الهی و ارزشی انسانی و اصالت داشته باشد را هنر می‌نامیم. در مورد هنر جدیدی که درحال آفرینش است وتلاش دارد مسائل جبهه‌ها را انتقال به شهرها بدهد نقش ایمان خیلی‌موثر است. کسانی که تجربه هم نداشته‌اند، و از سرشوق وایمان و عشق به جبهه رفته‌اند، بخاطر انقلاب آثاری آفریده‌اند که در حد خود ارزشمند است.

علاوه بر فیلمبرداران حرفه‌ای

از ارشاد و صدا و سیما و سایر نهادها که تجربه کاری هم داشته‌اند. نکته جالبی وجوددارد که جوانهای بسیار بی‌تجربه که تا به‌حال دوربین دردست نگرفته بودند و فقط با ایمان در راه هدفشان پیشرفته‌اند، آثاری آفریده‌اند که در خور توجه است. برای نمونه گروه چهل شاهد که از بچه‌های اهواز هستند، با دوربین ۸ میلی‌متری تابحال وقایع جبهه را توانسته‌اند ثبت کنند و آرشیوی غنی را ساخته‌اند، که نشانگر ایمان‌آنها است. همچنین برادران صدا و سیما که دراهواز هستند در مدت کوتاهی فیلم‌هاو صحنه‌های تاریخی و جالبی از جنگ ضبط کرده‌اند که این حجم کار، بسیار غنی است. و سایر نهادها نیز دست به چنین‌کاری زده‌اند، که نمونه کارهایشان در هفته فیلم عرضه شده است."

دکتر خرازی در پایان‌سخنانش از سینماگرانی که در جبهه‌ها شهید شده‌اند تجلیل به عمل آورد و از کلیه نهادهائی که در برپائی هفتهٔ فیلم‌های جنگ تحمیلی همکاری کرده‌اند، تشکر کرد.

مهندس مهدی حجت، نمایندهٔ هیئت داوران در بخشی ازسخنان خود که گزارش کار هیئت بود، ضمن مغتنم شمردن هفته جنگ برای آشنائی با این حماسهٔ مقدس، اظهار داشت: "هنر به عنوان زبانی جهانی، شایسته‌ترین وسیله برای طرح و انتقال مفاهیم گرانمایه و عظیم انقلاب اسلامی است و فیلمهای این هفته پیام‌آور مسیری نوین در فیلمسازی جهان است. مستندسازان جنگ حق علیه باطل، برخلاف مستندسازان جهان، راویان عشق و ایثار و مقاومتند."

بطورکلی برگزاری این هفته فیلم گامی موثر در جهت ارائه استعدادهای نوین فیلمسازی در رابطه با مسائل مختلف جنگ بوده است. سینمای جنگ در حال شکل‌گیری است و باید آنرا به دونوع مستند و داستانی تفکیک کرد. از میان فیلمهای بلند که فیلم "کیلومتر پنج" و "عبور از میدان مین" به نسبت موفق‌تر از بقیه بودند و در میان فیلمهای مستند کوتاه دو فیلم (آبادان‌شهر مظلوم" و "دوباره میخوانم" مفاهیم انسانی جنگ را بشکل مطلوبی بیان کرده بودند.

"چهل شاهد" هم جزو فیلمهای خوب مستند بلند بود که جو حقیقی جاری در جبهه‌ها را بخوبی انتقال داده بود.

آنچه در سینمای جنگ‌نباید مطرح شود، جنبه‌های بازاری رایج سایر فیلمهای جنگی است که در دنیا مدتها سوژه فیلمسازی بوده است و آنچه در این میان ارزش دارد به‌تصویر کشیدن مفاهیم انسانی و ایمانی و خرابی‌های جنگ است‌که بواسطه استعدادهای جوان و دیدهای نو در شرف شکوفائی است.



اهدای جوایز

تعداد فیلمهای تهیه شده نهادها، سازمانهای دولتی و بخش خصوصی در هفته فیلم

صدا و سیمای جمهوری اسلامی‌ایران	ده فیلم مستند کوتاه، چهار فیلم مستند بلند، ۲فیلم مستند داستانی کوتاه.
وزارت ارشاد اسلامی ـ اداره کل‌تولید فیلم وعکس	دو فیلم داستانی بلند
مرکز اسلامی مطالعات هنری و فیلمسازی	دو فیلم داستانی کوتاه.
کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان	یک فیلم کوتاه نقاشی‌متحرک، ۳ فیلم مستند کوتاه.
مرکز اسلامی فیلمسازی آماتور	دوفیلم داستانی کوتاه
سازمان تبلیغات اسلامی	یک فیلم داستانی کوتاه، یک فیلم مستند بلند، یک فیلم مستند کوتاه.
اداره عقیدتی سیاسی ارتش جمهوری اسلامی‌ایران	یک فیلم مستند بلند
واحد تلویزیونی سپاه پاسداران انقلاب‌اسلامی	دو فیلم مستند کوتاه
ستاد تبلیغات جنگ	یک فیلم مستند بلند. (باهمکاری‌تلویزیون)
حوزه اندیشه و هنر اسلامی	یک فیلم مستند کوتاه.
بخش خصوصی	دو فیلم داستانی بلند

اطلاعیه هیئت داوران

برندگان لوحه‌های یادبود و دیپلم‌های افتخار «هفتهٔ فیلم»

هیئت داوران هفته فیلم متشکل از آقایان مهدی حجت، محمد بهشتی، مهدی‌کلهر، سینا واحد، محمد حقیقی و بهرام ری‌پور، طی اطلاعیه‌ای، آرای خود را اعلام کردند. متن اطلاعیه هیئت داوران به‌شرح زیراست:

بسم‌الله الرحمن الرحیم

■ سومین هفته جنگ یاچهارمین سالگرد شروع دفاع مقدس ودلیرانه امت قهرمان ایران در مقابل خصم تجاوزگر فرصتی است مغتنم تا در طول آن بصورتی متمرکز و در ابعاد گوناگون با این حماسه مقدس آشنا شویم.

برگزاری هفته فیلمهای جنگ تحمیلی از یکسو امکان آشنائی با زوایای مختلف جنگ را از خلال فیلمهای عرضه‌شده فراهم آورد واز سوی دیگر موجب گردید تا امت شهیدپرور با هنرمندانی آشنا شوند که به‌ندای رهبر کبیر انقلاب جهت ثبت و ارائه هنری ابعاد گوناگون انقلاب اسلامی لبیک گفته و بسیاری حتی بانثار جان عزیز خویش به‌این فرمان الهی جامه عمل پوشانیده‌اند.

هنر بعنوان زبانی جهانی شایسته‌ترین وسیله برای طرح و انتقال مفاهیم گرانمایه و عظیم انقلاب اسلامی است و خوشبختانه مشاهده فیلمهائی که در این‌هفته بزرگداشت ارائه شد نمایشگر تلاشی پویا جهت دستیابی به‌راهی نو در فیلمسازی مستند ایران و پیام‌آور مسیری نوین در فیلمسازی جهان میباشد.

مستندسازان جنگ حق علیه باطل برخلاف اغلب مستندسازان جهان که به‌طرح ابعاد مادی و نظامی جنگها پرداخته‌اند راویان عشق وایثار و مقاومتند، راویان چگونگی غلبه حق برباطل و تصویرگران مظلومیت جهانی این انقلاب عظیم انسانی هستند و تا آن هنگام موفقند که چنینند. سخن از عشق و ایثار تنها از عاشقان ایثارگر شنیدنی است و اکنون‌شاهد آنیم که جای چنین هنرمندانی در میان فیلمسازان متعهد ما خالی نیست. مشاهده فیلمهائی نظیر "آبادان شهر مظلوم" نوید شکفتن شکوفه‌های عطرآگین حرکتی نو را در سینمای مستند ایران میدهد. هیات داوران باقدردانی از کلیه شرکت‌کنندگان در هفته فیلمهای جنگ تحمیلی و آرزوی توفیق روزافزون برای تمامی هنرمندان راستین کشور نتیجه داوری خود را نسبت به فیلمهای ارائه شده بشرح زیر اعلام میدارد:

الف: برندگان لوحه‌های یادبود هفته فیلم

۱ ــ آبادان شهر مظلوم بهترین فیلم مستند کوتاه بجهت بیان هنرمندانه مفاهیم انسانی بصورتی موثر، منسجم و روان ساخته برادر محمدرضا اسلاملو. تهیه شده در واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی و گروه تلویزیونی سپاه پاسداران انقلاب اسلامی.

۲ ــ چهل شاهد بهترین فیلم مستند بلند ساخته واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی ایران با استفاده از فیلمهای فیلمبرداران چهل شاهد ستاد تبلیغات جنگ. بجهت صداقت در نگاه، صراحت در بیان و انتقال موثر مفاهیم والای جاری در جبهه‌ها.

۳ ــ همه‌جا جنگ، همه‌جا جبهه بهترین فیلم داستانی کوتاه بجهت سلامت صحنه‌ها، بافت منسجم و ایجاز در بیان ساخته مرکز اسلامی مطالعات هنری و فیلمسازی.

۴ ــ کیلومتر ۵ بهترین فیلم بلند داستانی ساخته حجتا... سیفی تهیه شده در اداره کل تولید فیلم و عکس وزارت ارشاد اسلامی بجهت ارائه پرداختی نو از فیلم داستانی بلند و طرح فضائی صمیمی وسالم.

۵ ــ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران: بعنوان پرتلاش‌ترین وموفق‌ترین نهاد در تصویر ابعاد گوناگون جنگ تحمیلی.

ب: دیپلم‌های افتخار هفته‌فیلم

۱ ــ بهترین فیلم‌بردار برادران محمد داودی ــ فرهادصبا فیلمبرداران فیلم پل‌آزادی.

۲ ــ بهترین کارگردان برادر محمدرضا اسلاملو کارگردان فیلم آبادان شهر مظلوم.

۳ ــ بهترین موسیقی متن برادر هوشنگ کامکار آهنگساز فیلم پل آزادی.

۴ ــ بهترین کار لابراتواری برادر اکبر عالمی لابراتوار صدا وسیمای جمهوری اسلامی.

ضمنا" هیئت داوران لازم میداند از فیلمهائی که هریک بجهتی خاص دارای ارزش میباشند تقدیر بعمل آورد.

۱ ــ پل آزادی ساخته برادر مهدی مدنی

۲ ــ صدای پای نور کار گروهی

۳ ــ یکدام مکتب است این ساخته برادر منوچهر عسگری‌نسب

۴ ــ دو لالهسرخ ساخته برادر غلامرضا جنت‌خواه‌دوست

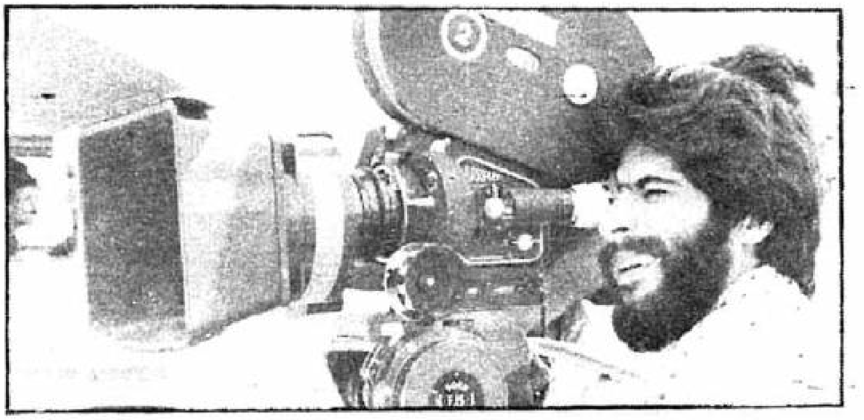
۵ ــ خونین‌شهر، شهر خون شهر عشق کار گروهی

۶ ــ بربال ملائکه ساخته برادر محمود بهادری

■

گفتگو با «حجت‌الله سیفی» کارگردان فیلم «کیلومتر پنج»

سینما برایم وسیله است، نه‌هدف



■ دیدگاه شما در فیلمسازی چیست؟

— بسم‌الله الرحمن الرحیم. الذین یبلغون رسالات الله و یخشونه ولا یخشون احدا الا الله.

کار فیلمسازی برایم من مثل کاریست که یک نقاش و یا یک نویسنده می‌کند و یا حتی یک عکاس. با این تفاوت که تمام این مجموعه‌ها و موارد دیگر در مقوله‌ای بنام سینما گنجانیده شده است. سینما را به‌عنوان یک وسیله بیانی برای خودم انتخاب کرده‌ام، تا بتوانم فکر و اندیشه‌ام را نسبت به محیط و آدمهای اطرافم به‌تصویر بکشم.

هر فیلمی را که می‌سازم، احساس می‌کنم که هنوز فیلمساز نشده‌ام و باید بیشتر بخوانم و ببینم و دوباره تجربه کنم. و در هر بار، یکسری مسائلی را که مطرح می‌کنم باید بهتر و قوی‌تر از فیلم قبلی باشد.

■ در کارتان به‌عنوان یک فیلمسازچه‌مراحلی را طی کرده‌اید؟

— متولد ۱۳۳۳ اهواز و بزرگ شدهٔاین‌شهرهستم ،اما شناسنامه‌ام از نهاوند است. چون کار عکاسی کرده بودم و در مدرسه هم کار روزنامه دیواری انجام می‌دادم، کم‌کم گرایش پیدا کردم که سینما را هم با فیلم دیدن تجربه کنم و بعدا" احساس کردم که مانند فیلم‌های ساخته شده، ما هم می‌توانیم بسازیم و بقول معروف نشستیم به‌کناری و بگوئیم که لنگش کن! ما هم برویم و کاری انجام بدهیم، وگرنه ببوسیم و کنارش بگذاریم. حال آمده‌ایم و چند سالی است که کار می‌کنیم، که بهرحال سینما برای من یک وسیله است نه هدف.

■ درباره جشنواره و هفته فیلم چه نظری دارید؟

— متاٴسفانه در هفته فیلم‌های جنگ تحمیلی نتوانستم حضور داشته باشم، چون در مسافرت و مشغول فیلمبرداری بودم، ولی به‌هرحال جشنواره برای هر کشوری که کار فیلم‌سازی می‌کند، لازم است مخصوصا" برای کشور ما که قبلا" هم جشنواره‌هایی بوده که علاقمندان سینما می‌رفتند و فیلم می‌دیدند و برخورد هم داشتند و در آنها فساد وجودداشت، ولی ضرورت دارد که جشنواره، بعد از انقلاب هم در ایران برگزار بشود. در جشنواره دو مسئله مهم وجود دارد، یکی تبلیغات و دیگری نحوهٔ برگزاری آن. اگر تبلیغات نشود، جشنواره تماشاگر ندارد و اگر خوب برگزار نشود، بیننده‌اش از آن‌استقبال نخواهد کرد.

■ موضوع فیلم‌تان را چگونه انتخاب کردید؟

— برحسب‌اتفاق برخوردکردم. یک فیلم‌دیگر داشتم می‌ساختم که یک مکان فیلمبرداری داشت در کنار ریل راه‌آهن. در فاصله‌ای که دوربین را فیلمبردار حاضر کند و هنرپیشه برود جلوی دوربین، من در اتاق سوزنبان بودم‌و درآنجابا آدمهائی که‌نشسته بودند، صحبت می‌کردم و به‌آنها نگاه می‌کردم. قطار که از روی ریل عبور می‌کرد، این احساس در من بوجود آمد که برخورد این آدمها با این قطار چه چیزی می‌تواند باشد. از همین برخورد بود بفکرم رسید بنشینم "کیلومتر پنج" را بنویسم. سعی داشتم برخورد "مش نصرت" را با قطاری که همیشه رد می‌شود و نیروی نظامی به‌جبهه می‌برد، و همینطور تمایل خود مش نصرت را که می‌خواست به‌جبهه نزد پسرش برود، مطرح کنم. که اینها عواملی می‌شود برای تغییر آدمهائی،از جمله یدالله که او هر لحظه یکجور بود، یکدفعه دلرحم بود، یکدفعه می‌گفت که نه آقا کمبود دارم، شیر می‌خواهم، سیگار می‌کشم پس سیگار هم می‌خواهم. ولی مش نصرت آدمی بود که برخورد با قطار را تحلیل می‌کرد، چون سواد داشت وگذشته‌اش را به‌زبان خودش چنین بازگو می‌کرد: "من مبارزات را دیدم، پانزده خرداد را دیدم، توبش بودم، می‌دانم چه بوده. حالا هم جنگ را می‌دانم که چه هست." چون به‌قضایا فکر می‌کرد، پس به‌راحتی آنها را هضم می‌کرد. مثل اینکه یک نفر غذائی را بخورد که راحت هم هضم می‌شود، ولی اگر آن را ببلعد، ممکن است معده‌اش را ناراحت بکند. مسئله فیلم، چنین بود که شکل گرفت.

■ مدت زمان فیلم شما برای نمایش عمومی بیشتر از این استیا کمتر از زمان فعلی‌اش؟

— زمان فیلم را برای ۱۱۰ دقیقه نوشته بودم که داده بودم برای تصویب، بصورت رنگی و ۳۵ میلی‌متری. اما اصرار بود که فیلم،

کوتاه ساخته شود. به‌رغم اصرار من، مواد خامی دادند که فیلم کوتاه با آن بسازم. من از بازیگران چندین‌بار تمرین می‌گرفتم و زحمت زیادی بر خود قبولاندم تا بتوانم با کمترین مواد، فیلم را به‌اتمام برسانم. اگر صحنه‌های جنگ فیلم اضافه شود، طول آن حدود ۹۰ دقیقه خواهد شد. گفته می‌شد که رفتن مش نصرت به جبهه کافی است و صحنه‌های جنگ لازم نیست، ولی بعداً تصمیم گرفته شد که صحنه‌های جنگ را هم بکار بگیریم که برای نمایش عمومی آماده شود.

■ در صحنه اول که پسر مش نصرت به‌جبهه می‌رود، آیا کسی را برای این نقش مناسب نداشتید یا اینکه تاکیدی داشتید که خودتان این نقش را بازی کنید؟

— نه، هیچ منظور خاصی دربین نبوده است. ما کسی را برای این نقش برگزیدیم و او آمد و یک پلان هم بازی کرد اما دیگر نتوانست ادامه بدهد. چون صحنه‌ها هم پراکنده بود، مجبور شدم خودم این نقش را بازی کنم.

■ برای تهیه فیلم چه مدتی وقت صرف کردید؟

— از شروع نوشتن داستان تا تمام شدن فیلم، نزدیک به ۲ سال طول کشید. فکر می‌کنم امکان گرفتن پروانه آن برای نمایش عمومی نیز زیاد است چون فیلم مخربی نیست. از طرفی، فیلمی هم که جایزه می‌گیرد، در جمهوری اسلامی دور از انصاف است که‌پروانه نمایش نگیرد.

■ آیا شباهتی بین این فیلم و فیلم دیگری نمی‌بینید؟

— به‌علت تشابه مکان، ممکن است این تصور پیش بیاید. اتفاقاً با یکی از دوستانم، برادر نجفی کارگردان سریال سربداران، صحبت می‌کردم و به‌او گفتم که نکند این فیلم شبیه "طبیعت‌بیجان" درآید. او جواب داد که نه‌خیر، اتفاقاً "طبیعت باجان است! در طبیعت بیجان، پیرمرد مشکلاتش را می‌خواهد با خوردن عرق حل کند ولی مش نصرت در این فیلم تلاش



می‌کند که دنیای دوم را نیز برای خودش بهتر بسازد که به‌جبهه می‌رود.

■ شخصیت یدالله و تحول او را چگونه توجیه می‌کنید؟

— می‌خواستم یدالله آدمی باشد که منفی است اما نه منفی، مثل فیلم‌های فارسی. او سعی می‌کند مثبت باشد. در فیلم، می‌گوید دوسال است که به‌کلاس سوادآموزی رفته و در هر دو سال هم مردود شده است. و نتوانسته سواد یاد بگیرد. بریده بریده صحبت می‌کند و هیچوقت نمی‌تواند تصمیم قاطعی برای خودش بگیرد. درضمن، او آدم مسلمانی است که نمازش را هم می‌خواند، مثل خیلی از مسلمانها. فیلم یک قسمت دارد که حذف شده بعد از درآوردن قرآن از جیب و بدرقه کردن مش نصرت، به‌طرف اتاقک سوزنبانی برمی‌گردد و با همکار جدیدش صحبت می‌کند و می‌گوید که این دوتا کلام نماز را هم "مشتی" به‌من یادداده: "که اگر نمی‌توانی قرآن بخوانی، حداقل حمد و سوره‌اش رایادبگیر".

■ کار دوربین در بعضی‌صحنه‌ها درست نیست. علت این امر چیست؟

— اتاقک سوزنبانی که سه‌نفر در آن نشسته بودند، فضایی بود به وسعت ۲×۲/۵ متر در آنجا گرفتن زوایایی که هیچکدام شبیه به‌هم نباشد و در سکانسهای پی‌درپی بیاید، مقدور نبود. از دکور هم نتوانستیم استفاده کنیم، چون خرج داشت و ما بودجه برای دکور نداشتیم اما طرح دکور را پیاده کرده بودیم که عین همین اتاقک سوزنبانی بود و در مواقع لزوم دیوارها را می‌توانستیم برداریم، که نشد. من در همین اتاقک دوربین را به‌حرکت درآوردم و در بعضی صحنه‌ها بخاطر تنگی‌جا، فیلمبردار نمی‌توانست فیلمبرداری کند و من خودم پشت دوربین قرار می‌گرفتم.

■ فیلم دیگری در دست تولید دارید؟

— بله، یک فیلم مستند دارم بنام "سفر لوله" که یک فیلم مستند صنعتی است. پس‌از آن یک فیلم بلند داستانی دارم که در شمال فیلمبرداری خواهد شد. البته اگر دوباره نگویند که زمانش را کوتاه کن.

■ نظرتان راجع به آینده سینمای ایران چیست؟

— باید به بچه‌های فیلم‌ساز جوان میدان بدهند. و این امکان را برای آنها فراهم سازند که بیایند و کار کنند و وحشت نکنند از سینمای حرفه‌ای. باید دست فیلم‌سازان جوان را بگیرند و خرج کنند و امکان عمل بدهند که اگر این کار را نکنند ما تا سالهای سال هم گرفتار سینمای فارسی هستیم. سینمای ایران در مرحله اول تجربه است. باید بر و بچه‌های آماتور هم سینمای حرفه‌ای را تجربه کنند، و این جرائت را باید به‌آن‌ها داد، که اگر این کار را نکنند، سینمای جوان ما هیچ حرکتی نخواهد کرد.

■ و سوءال آخر: مخارج فیلم‌تان چقدر بوده است؟

— مخارج فیلم جدا از مواد خام و کارهای فنی در حدود ۲۸۵ هزار تومان شده است. فقط بخاطر این که نشان بدهم می‌شود با پول کم هم فیلم ساخت، دست به این کار زدم.

■



در دست تولید

«تنورهٔ دیو»

نویسنده فیلمنامه و کارگردان : کیانوش عیاری– فیلمبردار : علیرضا زرین‌دست — تهیه کننده : جواد گلپایگانی — محصول : کارگاه فیلم پویا — بازیگران : سعید راد ، جواد گلپایگانی ، خسرو شکیبائی ، کاظم افرندنیا ، کنعان کیانی ، رفیع ، منوچهر افسری و مینو ابریشمی .

فیلم داستان تازه‌ای را دربارهٔ روستا و قیام روستائیان علیه ستم خان است .

«خاک و خون» در شیراز

گروه سازنده فیلم خاک و خون محصول سازمان سینمائی فیلمیران در حال حاضر مشغول فیلمبرداری صحنه‌هایی از این فیلم در شیراز هستند .

در این فیلم که فیلمنامه‌اش را رضا میرلوحی نوشته و کامران قدکچیان کارگردانی می‌کند ، مهدی فخیم‌زاده ، ژیلا سهرابی ، احمد قدکچیان ، علی شعاعی ، کهن و احمد هاشمی نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند .

خاک و خون را جمشید الوندی بطور رنگی فیلمبرداری می‌کند .

«۴۸ ساعت مهلت»

کارگردان : جواد طاهری — فیلمبردار : فرج حیدری — تهیه کننده : محمدهاشم سبوکی– بازیگران : فرامرز قریبیان ، ولی شیراندامی ، مجید مظفری و فخری خوروش .

نماینده دادستانی انقلاب به خوانین قشقائی ۴۸ ساعت مهلت می‌دهد تا اردوگاههایشان را جمع‌آوری کنند . اما آنها نماینده دادستان را گروگان می‌گیرند و حوادث تازه‌ای بوجود می‌آورند .

در این فیلم ولی شیراندامی در نقش خسرو قشقائی ظاهر می‌شود .



پشت صحنه ، و یک نما از فیلم "ریشه در خون"

بازگشت از شمال

اکیپی که برای فیلمبرداری صحنه‌هایی از فیلم "ریشه در خون" به‌شمال رفته بود ، با اتمام فیلمبرداری به‌تهران بازگشت . حوادث فیلم در سال ۱۳۴۳ اتفاق می‌افتد و فیلمنامه‌اش توسط محمد دیهیمی نوشته شده است . در این فیلم فرامرز قریبیان ، اکبر زنجانپور ، حمید طاعتی ، نعمت گرجی ، جهانگیر الماسی ، محمود علیزاده ، احمد نصر و زکریا هاشمی نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند .

"ریشه در خون" را سیروس الوند کارگردانی و رضا بانکی فیلمبرداری کرده است .

دومین فیلم بنیاد ارومیه

بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه که در حال حاضر فیلم "حصار" را به‌دو زبان فارسی و آذری آماده نمایش دارد مقدمات فیلمبرداری دومین فیلم بلند سینمائی خود را آماده می‌کند .

این فیلم نیز توسط حسن محمدزاده ، کارگردانی خواهد شد و گروهی از بازیگران حصار نقش‌های اصلی آن را ایفا می‌کنند .

قابل توجه

در شمارهٔ پنجم ماهنامهٔ فیلم ، صفحات ۱۱ و ۱۲ جابجا چاپ شده‌بود ، که بدینوسیله تصحیح می‌شود و از این که این توضیح در شمارهٔ گذشته فراموش شد ، پوزش می‌خواهیم .



نمایی از فیلم "حماسهٔ مهران"

«حماسهٔ مهران»

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: حمید طاهریان ــ فیلمبردار: جمشید الوندی ــ بازیگران: حسین ملکی، مرضیه لشگری، روح‌انگیز مهتدی، حسین شهاب، مهرداد پیربازاری، قاسم حیدری، مجتبی طاهریان، عرش. اقبالپور، مهرداد عسگری ــ تهیه شده در واحد فرهنگی وهنری استانداری ایلام ــ مدیران تولید: مهندس اکبر ترکان، مهندس سید محسن خردمند.

فیلم دربارهٔ فجایعی است که رژیم بعث عراق در مهران انجام داده است. قصه فیلم، خانواده‌ای را تصویر می‌کند که در گیر و دار جنگ با این فجایع روبرو می‌شوند.

«درد و دود»

نام فیلم "سیاه‌راه" محصول سازمان سینمایی راوک فیلم که به کارگردانی کوپال مشکوه در حال فیلمبرداری است به "درد و دود" تغییر یافت.

در این فیلم که فیلمنامه آنرا "محمود استاد محمد" براساس داستان شب بیست و یک نوشته خودش تنظیم کرده است، عنایت بخشی، محمود استاد محمد، رضا ژیان، آهو خردمند، سرور رجایی، جلیل فرجاد، کاظم بلوچی، ناهید ظفر، ایرج سرباز و جمشید لایق نقش‌های اصلی را بعهده دارند.

"درد و دود" را علی باقری فیلمبرداری می‌کند.

بالاش

اکبر صادقی با آمادد شدن فیلم "پایگاه جهنمی" صحنه‌هائی از فیلم تازه‌اش "بالاش" را در یکی از روستا های ارسباران آذربایجان جلوی دوربین برد. در این‌فیلم که فیلمنامه‌آنرا "اسماعیل هادی" نوشته و توسط جمشید فرحی فیلمبرداری می‌شود، عنایت‌بخشی، جمشید آریا، کاظم افرندنیا، اسماعیل محرابی، عزت‌اله رمضانی‌فر، یزدانی، علی برجسته و شاپور بخشائی نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند.

این فیلم بدزبان آذری تهیه می‌شود و قرار است در چند سینمای تهران بدو زبان فارسی و آذری به معرض‌نمایش‌گذاشته شود. "بالاش" را گروه تعاون و توزیع فیلم ایران با همکاری ساموئل خاچیکیان تهیه می‌کند. این فیلم قبلا "اگر خون بدمد" نام داشت.

«ستارهٔ صبح»

با ضبط موزیک متن فیلم بازجویی که توسط محمدرضا علیقلی ساخته شده است، محمدعلی سجادی مقدمات کارگردانی فیلم تازه‌ای را آماده می‌کند که ستاره صبح نام دارد.

قصه فیلم در زمان انقلاب اتفاق افتاده است. پیرزن کوری به اسم ریحان بداتفاق تنها دخترش در خانه‌ای نزدیک خط آهن زندگی می‌کنند. با آمدن یک جوان زخمی به‌این‌خانه، وارد ماجرای ناخواسته‌ای می‌شوند، اما...



نمایی از فیلم "بالاش"

«ورسک، پل پیروزی»

با اینکه مدتها از آغاز تدارک برای فیلم "ورسک، پل پیروزی" می‌گذرد، هنوز فیلمبرداری آن آغاز نشده است. این فیلم دربارهٔ دوران جنگ جهانی دوم است و حوادث آن در شمال ایران رخ می‌دهد. باقر خسروی تهیه کننده و کارگردان فیلم طی تماسی با مجله فیلم در این مورد گفت:

"حدود سه‌سال است که از تهیه و تدارک فیلم می‌گذرد و تا کنون هزینه‌ای نزدیک به‌دو میلیون تومان برای راه‌اندازی فیلم خرج کرده‌ایم. راه‌آهن با تلاش و همکاری فراوان یک خط کور برای فیلمبرداری احداث کرده و تعدادی از لکوموتیوهای جنگ دوم جهانی را تعمیر کرده که درحال حاضر در گردنه کدوک. دراختیارمان هست. همچنین ماکتی از لکوموتیو نیز سفارش داده‌ایم که در چکسلواکی ساخته شده است.

لباس بازیگران و سیاهی لشگر هم دوخته و آماده شده. و با بسیاری از بازیگران قرارداد بسته‌ایم. ضمناً" پروندهٔ مشخصات افراد مناسب برای اجرای نقش نیروهای آلمانی و متفقین را تشکیل داده‌ایم."

بنا به‌گفته خسروی، تدارکات فیلم و پاره‌ای از مشکلات اولیه، مانع از آغاز فیلمبرداری شده است. وی اظهار امیدواری کرد که با پایان کار فراهم آوردن مقدمات و رفع آن مشکلات، تاچندی دیگر، فیلمبرداری "ورسک، پل پیروزی" آغاز خواهد شد.

اعتراض مترجم «نقطه‌ضعف»

در پی ساخته شدن فیلم "نقطه ضعف" براساس کتابی از نویسنده‌یونانی ـ آنتونیس‌ساماراکیس ـ در کارگاه فیلم پویا و انعکاس آن در ماهنامهٔ فیلم، دکتر مرتضی کلانتریان مترجم کتاب، طی تماسی با دفتر مجله از اینکه سازندگان فیلم بدون اجازه او اقدام به‌تهیه فیلم کرده‌اند اعتراض کرد. جالب است که دکتر کلانتریان می‌گوید: اصولاً" ساماراکیس کتابی به‌نام "نقطه ضعف" ندارد، بلکه این نام را من روی کتاب گذاشته‌ام و بسیاری از لحظه‌های ناب و شخصیت‌پردازی‌هایی که در کتاب هست، حاصل فکر من است.

در تماسی با محمدرضا اعلامی سازنده فیلم نقطه ضعف نظر او را درباره گفته‌های دکتر کلانتریان جویا شدیم. اعلامی گفت:

ـ گرچه در ایران قانون حق موءلفین و مصنفین (کپی‌رایت) رعایت نمی‌شود، اما پیش از ساخته شدن فیلم تلاش بسیاری کردم که دست کم از نظر اخلاقی، با ایشان تماس بگیریم و علاوه بر جلب رضایت مترجم، برای نوشتن فیلمنامه نیز با ایشان مشورت کنم، که متاءسفانه موفق به‌یافتن آقای کلانتریان نشدم.

کلاس «نقد سینمائی» تشکیل نشد

در شهریورماه امسال، یک آگهی انجمن فرهنگی ایتالیا در روزنامه‌ها، حکایت از این داشت که از نهم مهرماه سال جاری، در این انجمن "کلاس نقد سینمائی" دایر خواهد شد. هرچند به‌طور قطعی نمی‌توان ادعا کرد اما احتمالاً" این کار در ایران، در خارج از دانشکده‌های هنری، سابقه نداشته است.

در تماسی با انجمن فرهنگی ایتالیا، یکی از دست اندرکاران این انجمن اظهار داشت که تشکیل کلاس نقد سینمائی در ترمی که از نهم مهرماه آغاز می‌شود، منتفی شده است و به احتمال زیاد در اواخر دیماه جاری، این کلاس برگزار خواهد شد. وی گفت که کلاس نقد سینمائی را " کامران شیردل " اداره خواهد کرد.

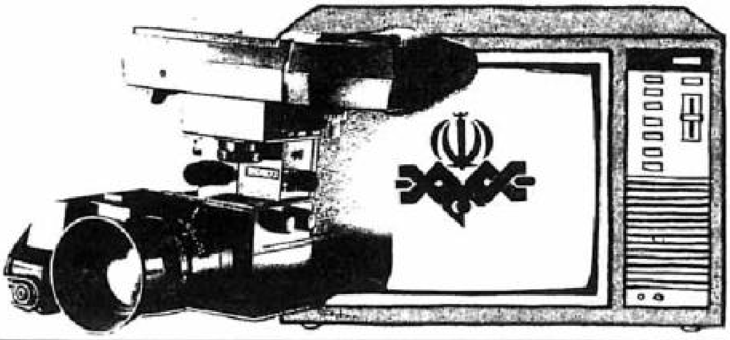
در گفتگوئی کوتاه با کامران شیردل ـ که سینما را در ایتالیا تحصیل کرده و بر سینمای این کشور احاطه دارد ـ وی اظهار داشت.

"این کلاس به‌صورتی که درآن آگهی عنوان شده، نیست. زیرا برنامهٔ آن، فقط به‌تشریح تاریخ نئورئالیسم سینمای ایتالیا و تجزیه و تحلیل آن اختصاص دارد. کلاسهای پاییزی انجمن هم به‌این دلیل تشکیل‌نشد که می‌بایست تعدادی فیلم برای نمایش در کلاس و بحث دربارهٔ آنها تهیه شود اما انجمن موفق به تهیه این فیلمها نشد. و احتمالاً" چنانچه فیلمها تهیه شود، در ترم بعدی، این کلاس دایر خواهد شد."

بنابه گفتهٔ کامران شیردل، ممکن است درصورت برگزاری و تداوم این کلاس، درآینده بتوان آن را به یک کلاس عمومی نقد فیلم تبدیل کرد.

معرفی فیلمهای کوتاه

در جوار فعالیت‌های همه‌جانبه‌ای که در حال حاضر در سازمانها و نهادهای دولتی و بخش خصوصی برای ساختن فیلم‌های سینمائی در جریان است، تلاشهائی نیز در نقاط مختلف کشورمان برای ساخته شدن فیلم‌های کوتاه ۸ و ۱۶ میلیمتری در جریان است. سازندگان این فیلم‌ها اکثراً" جوانانی هستند که مشتاق سینما و فیلم‌سازی‌اند ولی امکانی برای کار و عرضه وجود ندارند. از آنجا که مجله فیلم انعکاس‌دهنده فعالیت‌های فیلم‌سازی در کشور است، از این شماره، بخشی را به‌انعکاس اخبار مربوط به‌فیلم‌های کوتاه اختصاص داده‌ایم و از جوانان‌علاقمند که درحال حاضر دست اندرکار ساختن فیلم کوتاه هستند می‌خواهیم که اخبار فعالیت‌هایشان را همراه با عکس‌هائی برای ما بفرستند.



فیلمها وسریالهای جدید تلویزیون

در تماس با مدیریت گروه فیلم و سریال و تئاتر سیمای جمهوری اسلامی ایران، شبکهٔ اول، برنامه‌های نمایشی خود را به این شرح اعلام داشت:

سیم حوت (سوم اسفند)

سناریست: اسفندیاری، کارگردان: مجید جعفری، تهیه‌کننده: اسماعیل‌زاده – نوع کار: ویدئو – کارگردان تلویزیونی: میرزائی.

قصه در ارتباط با کودتای رضاخان و حوادثی است که به‌حکومت او منجرشد. در این برنامه داستانی یک ساعت و نیمه محسن زهتاب به‌نقش رضاشاه و مجید مظفری به نقش احمدشاه ظاهر شده‌اند. حبیب دهقان‌نسب، میرزاده و جمشید هنر، سایر نقشها رابازی کرده‌اند.

با اجازه

سناریست: احمدی. کارگرانان: احمدی و راد. تهیه‌کننده: نوروزی. رنگی ۱۶ میلیمتری.

در جریان انقلاب، کودکی برای کمک به‌مردم دنبال شیشه‌های خالی می‌گردد تا از آنها کوکتل تهیه کند، ولی...

درجستجوی خاطرات

کارگردان: زاهدی. تهیه‌کننده: نبوی. رنگی ۱۶ میلیمتری.

این فیلم دربارهٔ رویدادهای ۲۲ بهمن و حوادثی است که در گوشه و کنار تهران به‌وقوع پیوسته است.

قرن سرنوشت



قرن سرنوشت

سناریست: زاهدی. تهیه کننده و کارگردان: سعید نیکپور. بازیگران: سعید نیکپور (میرزا رضا کرمانی)، محمدمطیع (حاج‌حسین)، سیاوش تهمورث (ابوتراب‌خان)، هوشنگ بهشتی (ناصرالدین‌شاه)، فخرالدین صدیق شریف (سید جمال‌الدین اسدآبادی)، داریوش موٴدبیان، سروش خلیلی، رضا فیاضی، غلامحسین لطفی، اکبر رحمتی، حمید مهرآرا و هادی مرزبان. کارگردان تلویزیونی: حسین‌فردرو. تصویربرداران: خسرو احمدی، مهدی مستوفی، داود عبدالحسین‌زاده. صدا: گشتاسب آریانا. گریم: عبداله اسکندری. موسیقی: روشن‌روان.

"قرن سرنوشت" یک سریال تلویزیونی از ماجرای محاکمه میرزا رضای کرمانی است و در این رابطه به‌بیان زندگی گذشته میرزا رضا و ارتباط او با سیدجمال‌الدین اسدآبادی می‌پردازد.

قسمت‌هایی از این سریال در باغ ملک، صاحبقرانیه، کاخ گلستان، سعدآباد و زاغه‌های عباس‌آباد تصویربرداری شده است. احتمالا" این سریال در چهار قسمت از شبکه اول تلویزیون به‌نمایش گذاشته می‌شود.

تصویر شکسته

تهیه‌کننده و کارگردان : مسعود جعفری .
این فیلم براساس قصه‌های مثنوی مولوی به‌طریقه نقاشی متحرک تهیه شده است و آماده پخش است . تهیه کننده و کارگردان این فیلم برهمین اساس، فیلم دیگری را نیز به‌اسم "گریز" تهیه و کارگردانی کرده است .

نهبندان

سناریست : عباس کیارستمی .
تهیه‌کننده و کارگردان : قدائی‌فرد .

افسانه سلطان وشبان

سناریست‌ها :فرهنگ و هاشمی .
کارگردان : فرهنگ . تهیه کننده : علیرضا مجلل .

مرثیه گمشده

نویسنده فیلمنامه ، تهیه‌کننده و کارگردان : خسرو سینائی .

دیوارها فرو میریزند

نویسنده : احمد شهرابی فراهانی، تهیه کننده : مجید گلبابائی، کارگردان تلویزیونی : پاشا شاهنده .
"دیوارها فرو می‌ریزند" یک نمایش تلویزیونی است که در فضائی خارج از استودیو به‌بیان مسائل جنگی می‌پردازد و دارای صحنه‌ها ی بازسازی شده جنگ است که در بوشهر جلوی دوربین خواهد رفت .

شب گروهبان

نویسنده : اقدامی . کارگردان : خسرو شایسته . بازیگران : آتیلا پسیانی ، مهوش برگی ، مریم ناظمی و منصوره ناظمی . تهیه کننده : محمدجواد نجم‌الدین .
عاشورای سال ۵۷ یک گروهبان و دو سرباز به نهارخوری پادگان لویزان حمله می‌کنند و گروهی از افسران گارد را به‌قتل می‌رسانند و . . .

تحویل انقلاب

سناریست ، تهیه‌کننده و کارگردان : آگه پناهی .

مادر

سناریست :ابراهیمی ، کارگردان : اویسی . تهیه‌کننده : مجید گلبابائی .

احتکار السلطان

نویسنده سناریو و تهیه‌کننده : رحیمی . کارگردان : مصلحی . نوع کار : ویدئو .

باردیگر زندگی

سناریست وکارگردان :رحیمی . تهیه‌کننده :خوشرزم . ۱۶میلیمتری رنگی .

شیری در سیرک



شیری درسیرک

نویسنده: محجوب عمر (نویسنده فلسطینی) . تهیه کننده : شهرزاد مهدوی . کارگردان هنری : داریوش مؤدبیان . کارگردان تلویزیونی : فرانک دولتشاهی . نورپردازان : منوچهر شمسائی ، احمد نصیری‌نیا . تصویربرداران : عباس افشار ، محمد خیاطان ، سعید ناظم ، مهدی مستوفی و کاظمیان .
نمایش تلویزیونی شیری در سیرک، استعمار و استثمار جهان سوم بوسیله کشورهای غربی را به‌طنز بیان کرده است . این نمایش دو ساعته است و بزودی در شبکه اول به‌نمایش گذاشته خواهد شد .

سربداران

سناریست. رضا رهگذر . کارگردان : محمدعلی نجمی . بازیگران : امین تارخ، علی نصیریان ،عنایت‌بخشی ، محمدعلی کشاورز ، رضا کرم‌رضائی ، سوسن تسلیمی .
سریال سربداران با اتمام فیلمبرداری‌وارد مراحل صدابرداری شده است . در این سریال که احتمالا" در ۲۳ قسمت از شبکه اول تلویزیون پخش خواهد شد ، حماسه قیام مردم باشتین سبزوار به‌رهبری شیخ‌حسن جوری به‌تصویر کشیده شده است . فیلم با برانداخته شدن حکومت مغول خاتمه می‌یابد .

مدیرعامل صدا و سیمای جمهوری اسلامی:

نمایش فیلم و سریال افزایش خواهد یافت

محمد هاشمی مدیر عامل صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران در یک مصاحبه مطبوعاتی و رادیو تلویزیونی رئوس برنامه‌های آینده این‌سازمان‌را درزمینه پخش‌برنامه‌های‌رادیوئی و تلویزیونی ،استفاده از ماهواره برای بالا بردن کیفیت و کمیت برنامه‌ها ، تربیت نیروی انسانی ، برنامه‌های برون مرزی و افزایش حقوق کارمندان صدا وسیما اعلام داشت.

آقای هاشمی در زمینه کمبود برنامه‌های سرگرم کننده و تفریحی در صدا و سیما گفت: قبل از انقلاب ۸۰ درصد برنامه‌ها از تولیدات آمریکایی یا خارجی بود و ۲۰ درصد برنامه‌های داخلی را هم بیشتر شوهای مبتذل و غیر اخلاقی تشکیل می‌داد.

درحال حاضر هیچ‌جای دنیا کانونی وجود ندارد که براساس ارزش‌های انقلاب اسلامی ما فیلم تولید کند با این وجود تصمیم داریم که برای زمستان یک سری برنامه‌هائی که جنبه سرگرم کننده یا آموزشی داشته باشد ، در تلویزیون به‌نمایش بگذاریم که تا بهار سال ۶۳ ادامه خواهد داشت و همچنین کارهائی که نیروهای هنرمند ساخته‌اند پس از نمایش از آنها خریداری کنیم و در تلویزیون نمایش دهیم. آقای هاشمی اضافه کرد:

این نکته را باید توجه داشت که کار تلویزیون یک برنامه دراز مدت است و نتایج آن را خیلی زود نمی‌توان ارائه داد. همچنین این موضوع لازم به‌یادآوری است که عدم ثبات مسئولین خود موجب کاهش بازده کارمی‌شود. بطور مثال ظرف مدت مسئولیت من تاکنون سه بار مدیر شبکه عوض شده است و طبیعی است هر مدیر برنامه‌ای برای خود دارد و نمی‌تواند برنامه‌های گذشته را ادامه دهد.

با این‌حال کارهایی صورت گرفته است و قرار است از اول زمستان هر هفته چهار یا پنج‌شب سریال ، فیلم و تاءتر از تولیدات داخل و خارج داشته باشیم برای این کار مقداری فیلم خریداری شده که تکراری هم نیستند. همچنین سریال "سربداران" کار فیلمبرداری آن به‌پایان رسیده و در مرحله مونتاژ است که انشاءالله قرار است از زمستان پخش شود و همچنین چند سریال دیگر نیز از زمستان پخش می‌شود. مدیرعامل صدا و سیما درمورد کیفیت برنامه‌ها و نمایش فیلم گفت: از نظر نمایش فیلم متاءسفانه با کمبود مواجه هستیم و خودمان اذعان داریم به دلیل رعایت شئون اسلامی و جلوگیری از بدآموزی و انحراف حاصل از نمایش فیلم‌های سینمائی مجبوریم گاهی چنان فیلم را سانسور کنیم که اگر اسم فیلم را اول نگوئیم ، حتی آدمهای اهل فن نیز متوجه فیلم نمی‌شوند.

میان‌پرده‌های تلویزیونی

گروه فیلم و سریال صدا و سیمای جمهوری اسلامی مرکز تبریز که از تابستان سال گذشته اقدام به تهیه فیلم‌های کوتاهی به‌زبان محلی کرده است ، در حال حاضر دو فیلم‌تازه به‌اسامی "ماءمور ویژه" و "دارو" را در دست تهیه دارد. این فیلم‌ها که توسط "خلیل پورهادی" کارگردانی می‌شود ادامه میان پرده‌هایی است که در قالب کمدی انتقادی به ذکر مسائل و مشکلات جامعه می‌پردازد.

خبرنگار ما از مرکز تبریز گزارش می‌دهد تعدادی ازاین فیلم‌ها از جمله آقای صرفه‌جو ، راننده تاکسی منصف ، عاقبت محتکر ، مسکن ، و گرانفروشی به‌شبکه سراسری ارسال شده که درصورت امکان با دوبله فارسی از این شبکه پخش شود.

این میان پرده‌ها را "وحدت شهیدی" تهیه می‌کند و نقش‌اصلی آن را "هاشم چاوشی" بعهده دارد.



موفقیت دو فیلم ایرانی

فیلم تلویزیونی خانه آقای حق ـ دوست ساخته محمود سمیعی در فستیوال مانهایم که ویژهٔ فیلمها و برنامه‌های تلویزیونی است و از تاریخ ۱۲ تا ۱۶ مهرماه در مانهایم آلمان غربی برگزار شد ، جایزه اول فیلمهای شرکت کننده در "مسابقات جهان سوم" را به‌مبلغ سه‌هزار مارک گرفت. خانهٔ آقای حقدوست را "مهدی شکیبا" فیلمبرداری و حسین پاک‌طینت تهیه کرده است.

همچنین فیلم "پژوهش در عصاره" به‌کارگردانی جواد طاهری در فستیوال اتحادیه رادیو تلویزیون‌های آسیا و اقیانوسیه (A.B.U. -) که از ۱۱ تا ۲۲ مهرماه ۶۲ در شهر اوکلند زلاند نو برگزار شد به‌عنوان بهترین فیلم مستند علمی که نشانگر تلاش برای خودکفائی داروئی کشور است برنده جایزه اول "هوسوبونگا" شد.

گفتگو با مهدی صباغ‌زاده کارگردان فیلم پرونده



داوری دربارهٔ «پرونده»

نقد رو در رو با فیلمساز، کار تازه‌ای نیست اما مدتهاست که فراموش شده است. هرچند در این شکل بررسی یک فیلم، گاهی کار به‌توجیه ضعف‌ها می‌کشد اما مزیت آن این است که اولا" با مشکلات فیلمساز می‌توان آشنا شد، که البته آن هم دلایل ضعف‌هاست و نه رد کنندهٔ آن. ثانیا" برداشتهای احتمالا" نادرست از فیلم، ممکن است با توضیح سازندهٔ فیلم تصحیح شود.

در این شماره، گفتگویی داریم با "مهدی صباغزاده" کارگردان فیلم "پرونده". صباغزاده از حدود ده سال پیش، فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری می‌ساخته و در چند جشنوارهٔ داخلی و منطقه‌ای موفقیتهایی کسب کرده است. پس از انقلاب، چند فیلم مستند برای تلویزیون ساخت و نخستین فیلم بلند حرفه‌ایش "آفتاب‌نشین‌ها" در سال ۱۳۶۰ به‌نمایش درآمد. "پرونده" دومین فیلم بلند اوست.

■ **داستان فیلم راجع به یک بی‌عدالتی قضائی در رژیم گذشته است و ما می‌خواهیم دراین‌باره بحث کنیم که فیلم در تعریف قصه چقدر موفقیت دارد و چه نقصهایی نیز.**

گره اصلی داستان، صحنه‌سازی قتل اصغر کلالی (ولی شیراندامی) برای فرار از طلبکاران است. آیا امکان نداشت این صحنه‌سازی برای مثلا" یک مرگ تصادفی باشد، تا این همه مشکل نداشته باشد؟

– این داستان مربوط به یک پروندهٔ واقعی است که یکی از مشاورین حقوقی دراختیار ما گذاشت و ما می‌خواستیم که به‌اصل حادثهٔ وفادار باشیم و فقط در نوشتن فیلمنامه، تغییر، و تحولاتی داده شده که آن ماجرا تبدیل به‌یک اثر سینمائی شود. امکان زمینه‌های داستانی دیگر وجوددارد که آنوقت فیلمنامهٔ دیگری و فیلم دیگری بوجود می‌آمد. اگر ایرادی نسبت به همین داستان دارید، بفرمائید.

■ **پس اکبرواصغرکلالی (سیامک اطلسی) فیلمنامه را بد نوشته‌اند و خودشان را به‌دردسر انداخته‌اند! باری، فیلم از سه‌قسمت مجزا درست شده. دادگاه، زندان و آخر ماجرا که انتقامیگری و حل و فصل موضوع است. فکر می‌کنم این سه قسمت از یکدیگر جدا افتاده‌اند و منسجم نیستند. نحوه فیلمسازی شما در قسمت وسط (زندان) موجزتر، روانتر و سریع‌تر از دو بخش دیگر است و این تعادل ساختمان فیلم را به‌هم می‌زند.**

– به‌نظر من اصلا" اینطور نیست. داستان فیلم سیر طبیعی و واقعی زندگی رحمت‌پور (فرامرز قریبیان) را بازگو می‌کند. ما می‌خواستیم رئالیسم ماجراحفظ شود.

■ **در صحنه زندان، برای نمونه، زمانی که بقال (حسین کسبیان) در حین‌کار ماجرای کشتن صاحب مغازه‌اش را تعریف می‌کند، هم خط داستانی راپیش می‌برید هم شخصیت‌پردازی می‌کنیدو هم فیلم به‌جلو می‌رود. اما در دو قسمت دیگر توضیح‌های (پیش‌برنده قصه) با صحنه‌ها متعادل نیستند. ظرافت و دقت فیلمسازی در مقایسه با قسمت وسط فیلم کمتر دیده می‌شود.**

– بستگی به‌مکان و محل واقعه دارد. در دادگاه صحبت بر سر مسائل قضائی است. پس بایستی ریتم فرق بکند تا قضیه قتل شکافته شود.

■ **به‌صرف اینکه صحنه، دادگاه است و بایستی توضیحات وکیل مدافع، دادستان و دیگران را شنید، دلیل نمی‌شود که چنین صحنه‌ای خسته‌کننده‌تر یا کشدارتر از یک صحنه تعقیب و فرار و گریز باشد. هرکدام در جای خود باید ریتمی صحیح و مناسب داشته باشند.**

– منظور شما این است که صحنه‌های دادگاه، زندان و بیرون پیوسته نیستند؟ ماکه از شخصیت اصلی جدا نشدیم. این همان شخصی است که به‌دادگاه می‌آید، محاکمه می‌شود و سپس محکوم به زندان و روانه زندان می‌شود. در آنجا با عده‌ای آشنا می‌شود و

نتیجه‌ای از آن گرفته می‌شود . در نهایت آزاد می‌شود . خداحافظی می‌کند و بیرون می‌آید . این پیوسته است . سیر طبیعی وقایع چنین است . جدا از هم نیستند .

در دادگاه به‌جز قتل ، نفوذ در دستگاه قضائی مطرح می‌شود . در بخش زندان ، خفقان و موقعیت زندانهای طاغوت نشان داده می‌شود . در آنجا رحمت‌پور با عده‌ای برخورد می‌کند ، ظلمهای دیگری هم درزندان است که جدا از شخصیت او نیست . بعد که بیرون می‌آید ، مسائل جدیدی است ، کلالی شرکت تازه‌ای به‌راه انداخته و . . .

■ **اینها که می‌گوئید ، داستان فیلم است .**

ــ بله ، اینها داستان فیلم است و بهم پیوسته . غیر از این انگشت بگذارید روی قسمتی که نامنسجم است .

■ **سکانس جنگل علیرغم ریتم سریعی که دارد ، ارتباط دهنده دو بخش اول و دوم فیلم نیست و این ارتباط را متوقف می‌کند . تماشاگر پس از دیدن اولین نماها حدس می‌زند که پشت پرده خبرهائی است پس اینهمه آرتیست‌بازی ، هیجان و به‌اصطلاح سوسپانس ، زیادی است . تعجب اکبر کلالی از صدای تیر ، کاذب است . او که می‌داند برادرش زنده است و گاهی شکار هم می‌کند . اینهمه نگرانی و دلواپسی برای چه؟ تماشاگر هم که ظن به سوء تفاهمی را برده است .**

ــ گذاشتن آن سکانس جدا از هیجانی که به‌نظر منهم کاذب است ، اما بهرحال سینما نیاز به هیجان برای ایجاد کشش در تماشاگر دارد ، برای استفاده از آهو به‌عنوان‌نماد معصومیت رحمت‌پور است . با این‌کار ، از تیر رستن رحمت‌پور را از دست کلالی نشان می‌دهیم . آهو از تیررس شرایط می‌گذرد . رحمت‌پور از اعدام نجات پیدا می‌کند . نبودن جعفر (سعید اویسی) در اکبر کلالی ایجاد نگرانی می‌کند که برادرش کجاست‌و نکند جعفر همه‌چیز را لو بدهد که البته با گرفتن زمین ساکت می‌شود . بنابراین نااطمینانی اکبر کلالی به جعفر ، باعث می‌شود که او سرآسیمه به‌سوئی که‌صدای تیر شنیده ، بدود . صحنه جنگل برای نمایش شک و نااطمینانی اکبر کلالی نسبت به‌جعفر است که در فیلم قدری ضعیف است و فقط در یک جمله خلاصه می‌شود . اما برگردیم سر این صحبت که این صحنه به عنوان مفصل دو بخش از فیلم ، جور درنمی‌آید . قطع‌ها در جنگل سریع است . در دادگاه هم سریع است . پس همه‌چیز مثل هم است .

البته در سینما همیشه نمی‌توان تلگرافی کار کرد .گاهی مسائل سر صحنه و لحظه‌ای پیدا می‌شود که مورد توجه قرار می‌گیرد و مطالعه می‌شود و اجرا هم می‌شود . برای مثال در سکانس جنگل ، بهتر دیدم که جعفر حضور داشته باشد و به قضایای دو برادر دزدکی نگاه کند . بنظر من اینکار به‌کشش فیلم می‌افزاید . این صحنه را موقع فیلم‌برداری اضافه کردم و بعدتر در مونتاژ سرجای درستش قرار دادم .

■ **به‌دلیل صحنه‌های زیادی در قسمت اول ، این ارتباط با سایر قسمتها حفظ نمی‌شود .اگر حتی نماها کوتاه‌تر می‌شد ، شاید ریتمی مناسبتر در کل فیلم بوجود می‌آمد .**

ــ می‌شود در موقع دکوپاژ بسیاری از ایجازها را رعایت کرد . در دادگاه گاهی ریتم فیلم آرام جلو می‌رود وگاهی سریع و تند . منحنی وجود دارد . این منحنی مقداری در دادگاه رعایت شده است . صحبت شما بر سر یکنوع دکوپاژ و ایجاز دیگری است .

■ **نه مسئله ربطی به دکوپاژ ندارد . مربوط به‌تصمیم‌گیری شما در مقام کارگردان به‌هنگام تدوین فیلم برای ایجاد ریتمی مناسب است که باعث تغییراتی می‌شود که حتی در سناریو و دکوپاژ نیز پیش‌بینی نشده است .**

ــ قطعا" چنین شده است . البته در فیلم ضعف وجود دارد ، صحنه‌هائی هست که می‌شود کوتاه کرد بدون آنکه به‌فیلم لطمه بخورد . اینها مسائلی است که پس



از نمایش و گذشت مدتی زمان ، در ذهن تحول پیدا می‌کند . اگر هم اکنون فیلم را مونتاژ کنم ، از بعضی سکانسها ممکن‌است پنج دقیقه کوتاه کنم که لطمه‌ای هم نخورد .

■ **یکی از دلایل دیگری که‌به نظرمی‌رسد این سه قسمت از هم جداهستند ، شخصیت‌ها هستند . در قسمت اول آدم مثبت ماجرا فقط رحمت‌پور است و بقیه یا بی‌تفاوت یا بد هستند . در قسمت سوم نیز همین ترتیب وجود دارد اما قسمت دوم آدمهای خوب ماجرا سه‌نفر می‌شوند : رحمت‌پور ، بقال و محمود (بیژن امکانیان) که باعث پرجاذبه‌تر نشان دادن‌این بخش (زندان) می‌شود . علاقه تماشاگر معطوف به سه‌نفر می‌شود . ضمنا" محمود به‌عنوان شخصیتی پرتحرک و عصبی ، ضرب این قسمت را**

زیادتر می‌کند و باعث می‌شود حوادث به‌نظر تندتر و روان‌تر آید و علاقمندی به‌آن بیشتر شود. حال اگر این سه شخصیت دوست‌داشتنی در طول فیلم گسترش پیدا می‌کردند، تعادل فیلم بهتر حفظ نمی‌شد؟

— موضوع را گسترده و کلی مطرح می‌کنید. اگر خوب است که دلیل بر موفقیت کار است. اشکال و ایراد را چه می‌بینید؟

■ اشکال و ایرادی نیست. در ادامه صحبتهای قبلی، سعی کردیم روشن‌تر بگوئیم که دلایل دیگری نیز وجود دارند که فیلم را به‌شکل سه بخش جداگانه به‌نظر برساند نه یک مجموعه متحد. مسئله این است که کمبود وجود شخصیت‌های مثبت برای تماشاگر را در قسمتهای اول و سوم با مسائل دیگری حل شود که تعادل بین این سه قسمت حفظ شود و فیلم اصلا" چند قسمتی به‌نظر نرسد.

— فیلم ما دارای آن منحنی که فراز و فرود شدید داشته باشد، نیست. منحنی من، گاهی بالا و گاهی پائین است. در زندان، در زمان حضور محمود بالاست، سپس در زمانی که کلالی‌ها به‌دنبال کسب و کار هستند آرام می‌گیرد. به‌هنگام مرگ دکتر بالا می‌رود و همینطور تا پایان ماجرا و دادگاه که منحنی بالاتر رفته خیلی سریع ماجراها اتفاق می‌افتد.

■ شما خواسته‌اید که در قسمت آخر تحولات شهر را نشان دهید که ما چون پانزده سال قبل شهر را ندیده‌ایم نمی‌توانیم مقایسه‌ای بکنیم. پس فقط نشان دادن شهر می‌تواند برای بیان حالت شادی باشد که بخاطر آزادی از زندان به رحمت‌پور دست داده.

— بله دقیقا" همین است. اما با تغییر رنگ در زمینه فیلم و نحوه فیلمبرداری و نورپردازی و نمایش حرفه جدید کلالی‌ها، گذشت زمان و تغییرات را نشان داده‌ایم. حال اگر نتوانستیم پانزده سال پیش را به‌دلیل کمبود امکانات برای صحنه‌پردازی نشان دهیم، دلیلی ندارد که سالهای آخر را نشان ندهیم.

■ پس از ساخت و پاختهای پشت پرده‌برای محکومیت رحمت‌پور صحنه‌ای که رئیس دادگاه (حمید دلشکیب) و وکیل مدافع (داریوش مودبیان) با یکدیگر صحبت می‌کنند. بلافاصله پش از نشستن وکیل، رئیس می‌گوید که راجع به پرونده رحمت‌پور با او کار دارد و صحنه قطع می‌شود به صحنه بعدی. اینکار خوب است‌و چون همه‌چیز را درمی‌یابیم دلیلی بر ادامه آن و توضیح اضافی نیست و یا در صحنه اقرار گرفتن رحمت‌پور از جعفر، هنگامی که جعفر می‌پذیرد که اقرار کند، صحنه قطع می‌شود به شهر. با توجه به اینقدر ایجاز که بکار می‌برید، صحنه‌های دیگری را کش می‌دهید؟ مثل صحنه سفارش "ویلسون" به‌رئیس دادگاه دوم که زیادی طولانی است.

— بله، بعضی چیزها از چشم من پنهان مانده و همانطور که گفتم، وقتی زمان می‌گذرد و فیلم را با تماشاگر می‌بینم متوجه ایرادها می‌شوم. به‌نظر من، پس از ساختن فیلم، مدتی کارگردان از فیلم جدا بماند و استراحت کند تا بتواند نظرهای اصلاحی خود را روی فیلم اعمال کند.

■ انتخاب منشی یک چشم دادگاه تصادفی بود یا آگاهانه؟

— خیر برحسب تصادف بود.

■ نقص‌هائی در فیلم هست که ایکاش نبود. اشکال از کجاست؟ نمونه‌ها: افسر زندان تا رادیو را روشن می‌کند، گوینده‌می‌گوید صبح بخیر و ادامه می‌دهد (تصادفهای فیلم فارسی)، مهماندار هواپیمای لوفت‌هانزا در سال ۵۶ باحجاب است، به‌هنگام فرار محمود از زندان صدای تیر می‌آید و بازی هنرپیشه و صدای او این توهم را پیش می‌آورد که او تیر خورده است اما بعد می‌بینیم که تیر نخورده است، به‌هنگام نشان دادن اتاق کارمندها به اصغر کلالی، سلام و علیکی رد و بدل می‌شود که بعد به هنگام عبور دوربین از پنجره اتاق درمی‌یابیم که اتاق خالی است و ...

— اینها همه بخاطر مشکلاتی است که داریم. در شهر هم که رحمت‌پور عبور می‌کند همه خانمها حجاب دارند. امکان قرق کردن شهر و صحنه‌سازی نیست. گاهی امکانات کم داریم. ما حتی نتوانستیم فرود هواپیما را درست فیلمبرداری کنیم. در مورد صحنه فرار محمود، سر صحنه اشکالاتی بود. بازیگر نقش پاسبان جهت تفنگ را درست نگرفته بود، زیرا می‌بایست تیراندازی هوائی باشد و عکس‌العمل محمود، از تیرخوردن نیست بلکه تاءسفی است از گرفتار شدن دوباره. در مورد صحنه دفتر کارکلالی هم‌شما ذره‌بین گذاشته‌اید و موشکافی می‌کنید. ما خواستیم کسانی در پسزمینه باشند، اما فراموش شد. اشتباه از منشی صحنه است. شما توقع‌های زیادی دارید و امکانات را در نظر نمی‌گیرید.

■ راههایی برای فرار از اینها وجود دارد. مثلا" می‌توانستید پس از صدای ایست پاسبان، قطع کنید به داخل سلولی که محمود را برگردانده‌اند.

— می‌خواستیم شلیکی هم بشود. اینها برای من جالب بود. به‌هنگام دوبله هم به‌من تذکر دادند اما خواستم که تماشاگر این احساس را بکند که محمود تیر خورده و بعد معلوم بشود که تیر نخورده است.

■ لهجه روستائی فیلم از کجا آمده؟ هویتش چیست؟ کدام روستا در کدام منطقه کشور؟ کاملا" مشخص است که دو نفر دوبلور با لهجه تهرانی ادای روستائی‌ها را درمی‌آورند که آنهم من‌درآوردی است. لهجه آن شخص خارجی هم خوب نیست.

— من سعی کردم که از لهجه پرهیز کنم، بخصوص در دوبله. اما در جاهائی که کلماتی خاص فرهنگ روستائی را همراه دارند، گفتار به صورت لهجه درآمده است. فقط اشاره‌هائی است که تماشاگر متوجه شود که شخص اهل روستا است. در مورد آن شخص خارجی هم اشکال از دوبله است. نمی‌توان کاملا" صدای خارجی روی او گذاشت، آنوقت نیاز به زیرنویس حس می —

شود. بالاخره تماشاچی باید متوجه شود که آنها چه می‌گویند.

■ فلاش‌بک اکبر کلالی (در کوچه) با آنچه که تعریف می‌کند تناقض دارد. اکبر کلالی دروغ می‌گوید اما فلاش‌بک، واقعیت صحنه‌سازی را نشان می‌دهد. این را روشن کنید.

— زمینه طوری ساخته شده است که همه حدس می‌زنند که توطئه، کار برادر است. اینکه فلاش‌بک چیز دیگری را نشان می‌دهد و کلالی حرف دیگری می‌زند عمداً" استفاده شده است، بخاطر اینکه آدمهای صادق، فلاش‌بکهایشان درست است و آدم بدجنس فلاش‌بکش دروغ است.

فلاش‌بک کلالی را تا جائی می‌بینیم که‌راست است از قسمتی که کلالی شروع می‌کند به‌دروغ گفتن، خودش را در دادگاه نشان می‌دهیم. اما نگاهی که کلالی در کوچه می‌اندازد برای آمدن جعفر و ابراهیم (ایرج اسکندری) و سرک کشیدن، برای تاکید بر دروغ بودن حرفهای کلالی است و صحنه‌سازی برای جعفر و ابراهیم. او در ذهنش واقعیت را می‌بیند اما دروغ روایت می‌کند. تعمداً" قصد داشتم نشان دهم که دروغ می‌گوید. می‌خواستم تماشاگر را هم موقتاً" گمراه کنم.

■ ابراهیم و جعفر از راست کوچه می‌آیند و می‌گویند رحمت‌پور را دیدیم، اما کلالی به‌طرف چپ تیراندازی می‌کند.

— حق با شماست. بعلت خستگی‌شدید به‌هنگام فیلمبرداری، اشتباه شده است.

■ درست کردن فضای روستا به عنوان‌مثال‌باسلامهائی‌که روستائیان — حتی آنها که با یکدیگر آشنائی ندارند — رد و بدل می‌کنند و این نشانه فرهنگ مردم روستاست، خوب است. پرده اتاق رحمت‌پور — که متعلق به همان سالهاست — نشان دهنده سلیقه و دقت شما در طراحی صحنه آن اتاق است. طراحی صحنه کار بسیار مهم و ظریفی است که بایستی دقت شود، اما در همه موارد، مثل موارد یاد شده، دقت نشده است.



— اتاق کاملاً" خالی بود و خودمان وسایل آنجا را چیدیم. تا آنجا که دستمان می‌رسید، سعی کردیم فضا را درست بسازیم و از این که به آن دقت کرده‌اید، متشکرم. کاستی‌ها هم به‌دلیل همهٔ مشکلاتی است که بارها عنوان شده.

■ شخصیت محمودو نقش او در فیلم چیست؟ نبودنش آیا لطمه‌ای به‌فیلم می‌زند؟

— محمود جوانی عاصی‌است که بطور سمبلیک، حس ایستادگی در مقابل ظلم را در رحمت‌پور بیدار می‌کند.

■ چرا در فصل دیکته‌کردن نامه، محمود به‌ناگاه رمانتیک می‌شود؟

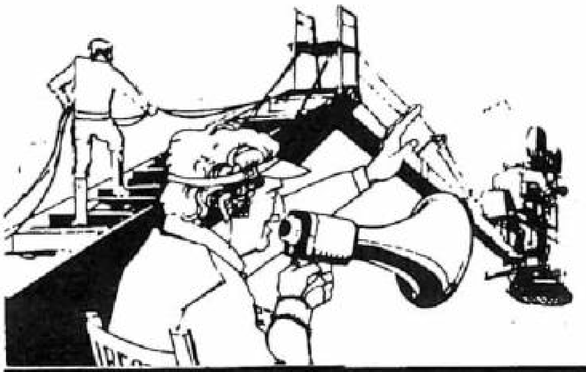
— چند نمای آغازاین سکانس در لابراتوار خراب شده است و این سکانس را در حالتی می‌بینیم که چند نمای اولیه که مقدمه سکانس هستند و این زمینه‌چینی را نشان می‌دهند وجود ندارند. اگر جهشی هست، بدین خاطر است. البته محمود حتی در این حالت نیز آرامش ندارد و مدام راه می‌رود.

■ صحنه‌ای که حکم دادگاه، درباره محکومیت رحمت‌پور به پانزده سال زندان خوانده می‌شود، در نمائی که رحمت‌پور را نشان می‌دهید، زنش (مینا آذریان) نیز در پسزمینه دیده می‌شود. رحمت‌پور در خود فرو می‌رود اما زنش عکس‌العمل نشان نمی‌دهد و وقتی که در نمای بعدی زن را نشان می‌دهید آنوقت گریه را سر می‌دهد.

— این کم دقتی‌ها بخاطر سرعت کار فیلمبرداری در دادگاه بود زیرا مجبور بودیم تمام صحنه را در دو روز و نیم فیلمبرداری کنیم، یعنی حدود ۵۰ تا ۶۰ پلان در روز. کارگردان خسته می‌شود و به‌همه مسائل نمی‌رسد. بعضی کارها هم برمی‌گردد به دستیاران کارگردان. اصولاً" کنترل بازیهای پسزمینه و صحنه و دکور با آنهاست که باید نکات خاصی را که از چشم کارگردان دور مانده، تذکر دهند.

■ نحوه کار مونتاژ شما چگونه است؟

— ابتدا صحنه‌ها پشت سر هم قرار می‌گیرند. پس از انتخاب برداشتهای مناسب و حذف زوائد، "راف‌کات" می‌شود. پس‌از دوبله و صداگذاری گفتار، فیلم "فاین‌کات" می‌شود که‌روی عکس‌العملها و ریزه‌کاریها کار می‌شود. مجدداً" فیلم را از ابتدا می‌بینیم و اصلاحاتی انجام می‌شود. اما تا انعکاس همه چیز را روی پرده بزرگ و با آرامش دیده نشود، متوجه بعضی ایرادها نمی‌شدم. گذشت زمان خیلی مهم است. بایستی کارگردان مدتی پس از اتمام کارها استراحت کند، به فیلم فکر نکند و بعد از مدتی آن را روی پرده بزرگ ببیند و آنوقت عیب و نقص‌ها را بهتر درک کند و حتی بهتر است فیلم برای عده‌ای به‌نمایش گذاشته شود و پس از شنیدن نظرهای آنان و رفع نقایص به‌نمایش عمومی درآید. این برخوردها باعث می‌شود، کارگردان به ایرادهایی که در طول کار به آنها رسیده است توجه کند و فیلم شسته رفته‌تر شود. ■



سینمای ۸۰

شب سن لارنزو

کارگردانان : پائولوتاویانی،ویتوریو تاویانی
نویسندگان فیلمنامه : پائولوتاویانی ، ویتوریو تاویانی ، جیلیانی • مدیر فیلمبرداری : فرانکودی جیاکومو• تدوین : روبرتو پرپینـــانی•موسیقی متن : نیکولو پیووانی • بازیگران : اومرو آنتونیونی ، مارگاریتا لوزانو ، کلودیو بیگاگلی • محصول ۱۹۸۱ ایتالیا ، ۱۰۷ دقیقه.

شهر کوچکی در ایتالیا به‌هنگام هجوم فاشیسم قرار است که شبانه توسط آلمانها منفجر شود . اهالی درصدد یافتن کمک به اطراف می‌روند اما بمب منفجر می‌شود و عده‌ای کشته می‌شوند . آوارگی آغاز می‌شود . پس از آزادی ایتالیا از چنگ فاشیسم ، همگی به زادگاه‌های خود باز می‌گردند .

پرسش سکوت

کارگردان ونویسنده‌فیلمنامه : مارلین گوریس • مدیر فیلمبرداری : فرانس برومت • تدوین : هانس وان‌دانگن • موسیقی متن : لودویگ دوبوئر ، مارتین هیسباس • بازیگران :ادا بارندز ،نلی فریجدا ، هنریت تال • محصول ۱۹۸۲ هلند ، ۹۶ دقیقه.

سه‌زن به‌جرم دزدی و قتل فروشنده یک سوپرمارکت ، دستگیر می‌شوند . یک خانم روانشناس با کمک شوهر وکیلش درصدد کمک به آنها برمی‌آید . فیلم با حالتی نشاط انگیز احساس همبستگی و اتحاد آنها را به نمایش می‌گذارد که ضمناً" بیان کننده حرکت غیر ـ منطقی و خطاکارانه آنان نیز هست .

گمشده

کارگردان : کوستا گاوراس
نویسندگان‌فیلمنامه : کوستا گاوراس و دونالد استوارت ، براساس کتابی نوشتهٔ توماس هاسر • مدیر فیلم‌ـ برداری : ریکاردو آرونوویچ • تدوین : فرانسوا بانت • موسیقی متن : وانجلیز • بازیگران : جک لمون ، سیسی اسپاسک ، ملانی میرون • محصول ۱۹۸۱ ، آمریکا ۱۲۲ دقیقه.

در شب شانزدهم سپتامبر ۱۹۷۳ ، پس از کودتای نظامی پینوشه برعلیه دولت آلنده در شیلی ، یک خبرنگار آمریکائی در سانتیاگو ناپدید می‌شود . پدرش از نیویورک به سانتیاگو می‌رود تا فرزند گمشده خود را بیابد و به‌همراه‌همسر وی تمامی بیمارستانها را جستجو می‌کنند ، اما اثری از مرده یا زنده او نمی‌یابند .

آسپرن

کارگردان : ادوارد دوگریگوریو
نویسنده فیلمنامه : مایکل گراهام ، براساس داستان "یادداشتهـای آسپرن" نوشته :هنری جیمز • مدیر فیلمبرداری :آکاچیو دوآلمیـــدا• تدوین : مانوئلاویگاس ، نیکـول لوبچانسکی • موسیقی متن : ولفگانگ آمادیوس موتزارت ، واسکوپیمنتال• بازیگران : ژان سورل ، بول اوگیر ، آلیداو لی• محصول ۱۹۸۱ پرتغال ، ۹۶ دقیقه.

یک شرح حال‌نویس فرانسوی برای بدست‌آوردن اشعار منتشر



شب سن لارنزو

نشده "جغری آسپرن" به لیسبون سفر می‌کند. ژولیال یکی از بازماندگان آسپرن کتاب شعر چاپ نشده وی را به او نشان می‌دهد. پس از مرگ ژولیان، خواهرزاده‌اش اشعار را از بین می‌برد و خبرنگار، سرخورده به پاریس برمی‌گردد.

گریگوریو سابقه همکاری با برناردو برتولوچی، ژان لویی کومولی و ژاک ریوت دارد که در فیلم خود از تاثیرات کار آنان مبرا نیست.



آسپرن

ورود سلطان کونگ‌فو

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: جان لو • تدوین: پون هونگ • بازیگران: جان لو، راجرپاشی، دان شوارتز • محصول هنگ‌کنگ، ۷۸ دقیقه.

یک هنرپیشه فیلمهای کونگ‌فو برای پیگیری علت ربوده شدن پدرش که یک دانشمند است، روانه پاریس می‌شود اما وی نیز توسط باند دیگری ربوده می‌شود. پلیس فرانسه نیز که با آنها همکاری می‌کند از وی می‌خواهد که کشور را ترک کند اما با بکار بردن فن جدیدی به‌مخالفت با پلیس برمی‌خیزد و به‌جستجو برای یافتن پدرش ادامه می‌دهد.

دنیای «گارپ»

کارگردان: جرج روی هیل
نویسنده فیلمنامه: استیوتسیچ، بر اساس داستانی از جان ایروینگ • مدیر فیلمبرداری: میروسلاواوندریک • تدوین: استفن ا. راتر، رونالد راس • موسیقی متن: دیویدشایر • بازیگران: رابین ویلیامز، مری‌بث هارت، گلن کلوس، جان لاتیگو • محصول ۱۹۸۲ آمریکا، ۱۳۶ دقیقه.

گارپ و مادرش، هر دو نویسنده‌اند. گارپ دارای همسر و دوفرزند است که دراثر یک حادثه رانندگی، یکی از فرزندانش کشته و دیگری کور می‌شود. چندی بعد، گارپ صاحب فرزند دیگری می‌شود. پس از نوشتن مطلبی برعلیه کاندیدای فرمانداری ایالت نیوهمپشایر، مادرش مورد سوءقصد قرار می‌گیرد و کشته میشود. گارپ در مراسم تدفین مادرش با لباس زنانه شرکت می‌کند. پس از مدتی گارپ نیز در یک استادیوم ورزشی به قتل می‌رسد. گارپ در طول زندگی فقط در دو مورد از خود استعداد نشان میداد، یکی در زمینه ورزش و دیگری مردایده‌آل خانواده بودن. جرج روی هیل دراین فیلم با شیوه مشابه فیلم "نیش" کار کرده‌است.

تله مرگ

کارگردان: سیدنی‌لومت
نویسنده فیلمنامه: جی پرسون آلن، براساس نمایشنامه‌ای نوشته: ایرالوین • مدیر فیلمبرداری: آندری بارتکوویاک • تدوین: جان جی فیتزاستفنز • موسیقی متن: جانی مندل • بازیگران: مایکل کین، کریستوفرریو، دایان کانن، ایرنه وورت • محصول ۱۹۸۲ آمریکا، ۱۱۶ دقیقه.

سیدنی برال، جنائی‌نویس معروف، برای دزدیدن برلیان همسرش دست به اجرای یک نمایش می‌زند، از شاگرد سابق خود کلیفورد آندرسن دعوت می‌کند تا به خانه آنها بیاید و با همکاری هم نمایشنامه تله‌مرگ را بازی می‌کنند. سیدنی و کلیفورد درصدد قتل همسر سیدنی برمی‌آیند و به نمایش ادامه می‌دهند. در پایان هردو براثر جریان اتصال برق کشته می‌شوند.





بالا: دنیای "گارپ"
پائین: تله مرگ



مسائل اعراب در سینمای مصر و الجزایر

نوشته: Qussai Samak

نقل از: CINEASTE— بهار ۱۹۷۹

ترجمه: حمید تبریزی

مانند راه‌آهن، مبلمان‌لوئی شانزدهم، ودموکراسی پارلمانی غربی، سینما هم بوسیله استعمارگران اروپائی به‌خاورمیانه وارد شد. نفوذاستعمار برسینمای عرب دارای ابعاد متعدد و پیچیده‌ای بوده است. کنترل‌بیگانگان براین سینما باعث شد که فیلمهای ساخته شده برای سالهای متوالی، توسعه اجتماعی – سیاسی کشورهای مستعمره را از نظر دور بدارند. از طرف‌دیگر، استعمار در دوره‌های دیگر باعث تحمیل مسئله ملیت برفیلمسازان عرب شد که سه نتیجه زیر را دربرگرفت:

۱ – موقعیتی که این خود انگیزه‌ای شد برای توسعه یک‌سینمای بهتر عرب.

۲ – موقعیتی دیگر که در آن ترکیبی از ایدئولوژی مسلط، عمل‌کردهای سنتی سودجویانه و نفوذ فرهنگ استعماری باعث تولید فیلم‌هائی شد که این مسئله را بگونه‌ای پیش پا افتاده و مبتذل مطرح می‌کرد.

۳ – و موقعیت سوم که بخصوص در الجزایر شاهد آن بودیم، جائی‌که برتری مسئله ملیت برهرگونه موضوع دیگری، امکان برخورد مثبت سینما با واقعیات زنده اطراف خود را به تعویق انداخت.

این هرسه مورد را می‌توان در فیلمهای دوکشور عربی مصر و الجزایرردیابی کرد.

مصر

از تهیه اولین فیلم مصری در سال ۱۹۱۴ تا اولین جنگ اسرائیل و اعراب در سال ۱۹۴۸، مسائل اعراب و کوشش مصر در برخی از دوره‌ها برعلیه استعمار، به‌دلایل زیر، تقریبا " در سینمای مصر مطرح نبوده است:

۱ – کنترل بیگانگان برصنعت سینما، دست‌کم در ۲۰سال اول سینمای مصر.

۲ – قانون و قاعده وضع‌کردن برای هنرهای نمایشی، روشهای بی‌ربط اجتماعی – سیاسی در سینمای مصر در دوره دوم جنگ داخلی امپریالیستی.

۳ – زدوبندهای رژیم فاسدبا استعمار از یک طرف، و سودجوئی

کنترل کنندگان سینما از طرف دیگر.

در سال ۱۹۴۸، هجوم استعمارگران مهاجر صهیونیست به فلسطین، با مخالفت رسمی مصر روبرو شد. اولین فیلم مصری درباره مسئله فلسطین در سالهای ۴۹ – ۱۹۴۸ بوسیله "محمدذوالفقار" بنام "دختر جوانی از فلسطین" تهیه شد. در این فیلم اشغال فلسطین‌وپراکندگی اجباری مردم آن مانند یک‌بلای طبیعی که مورد قبول قرار گرفته باشد، مطرح شد.

همانطور که قدرت گرفتن عبدالناصر در سال ۱۹۵۲ زندگی اجتماعی – سیاسی مردم‌راتحت‌ الشعاع قرار داد، سینمای مصر هم از آن بی‌تاثیر نماند. دوفیلم که بعد از روی کارآمدن ناصر ساخته شد، سعی داشت فساد رژیم‌گذشته را با شکست اعراب در فلسطین مرتبط سازد. یکی از این فیلمها، فیلمی از "نیازی‌مصطفی" بنام "سرزمین‌قهرمانان" (۱۹۵۳) بود که جنگ و اتحاد فلسطینیان را با زیاده‌روی در احساسات به‌ابتذال کشید. دومین فیلم "خداپشتیبان ماست" (۱۹۵۵) ساخته "احمد بدرخام" بود که کمی بهتر ازفیلم اول با موضوع برخورد کرده‌بود. این فیلم دارای پایانی خوش و شاد است: وقتی که مکافات الهی برسوداگران فاسد فرود می‌آید، افسران آزاده "انقلاب" خود را برپا می‌کنند.

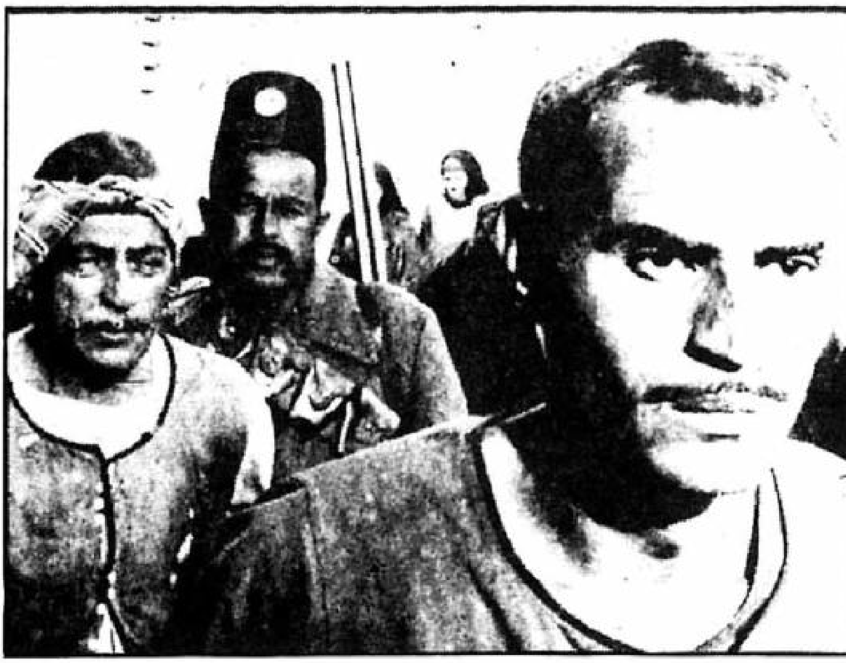
به‌رغم ضعف آنها، این دو فیلم به حقایق ساده ولی پرمعنا پرداختند که بعدها هم مورد توجه فیلم‌سازان مصری قرارگرفت. این نکات عبارت بودند از:

۱ – برتری دشمن، ناشی از ناخوشی‌های داخلی اجتماعی و سیاسی است.

۲ – دشمن نمی‌تواند ملتی را بدون وجود همدستان داخلی (مستقیم یا غیرمستقیم) شکست دهد.

هجوم انگلیس، فرانسه و صهیونیستها به مصر در ۱۹۵۶ و مقاومت مردم مصر در پورت سفید و پیروزی‌های سیاسی مصر در دوران عبدالناصر، خوراک مناسبی برای بهره‌برداری سینما بوجود آورد. ولی سینمای مصر فیلمهای زیادی درباره جنگ ۱۹۵۶ تهیه نکرد و فیلم‌های تولید شده هم دور از واقعیت و تحت‌تاثیر سبک ظاهری هالیوود بودند. شخصیت‌های این فیلم‌هاقابل قبول نبودند (به استثناء فیلم پورت سعید (۱۹۵۷) ساخته عزالدین ذوالفقار)، دشمن بصورت اشخاص کلیشه‌ای و سطحی نشان داده میشد و ابعاد سیاسی آنها هم‌بسیار ضعیف می‌نمود. در واقع یک تشابه چشم‌گیر بین این فیلم‌ها و فیلمهای اسرائیلی که بهره‌برداری جاسوسان خود را در کشورهای عربی تجلیل می‌کرد، وجود دارد. از فیلمهای دیگر این رده "عشق آتش" (۱۹۵۸) ساخته "حسن‌الامام" (استاد غیرقابل انکار سینمای مبتذل ملودراماتیک‌مصر)، "شیاطین آسمانها" (۱۹۵۶) ساخته "نیازی مصطفی"، "تلاش‌بزرگ" (۱۹۶۳) ساخته "ظهیرباکو" را میتوان نام برد.

تعهد رسمی مصر برضد استعمار، بعد از سال ۱۹۵۶ به خارج از مرزهایش رسوخ کرد و تمامی دنیای عرب، همچنین‌آفریقا و آسیا را دربرگرفت. با چنین روحیه‌ای، "یوسف شاهین" فیلم "جمیله‌الجزایری" را کارگردانی‌کرد، فیلمی در ستایش از یک زن جوان الجزایری که دوشادوش رزمندگان جبهه آزادیبخش ملی جنگیده و سرانجام بوسیله چتربازان فرانسوی دستگیر و شکنجه شده بود. شاهین همچنین در سال ۱۹۶۳ فیلم "صلاح‌الدین" را ساخت، یک‌فیلم عظیم درباره فرمانروای مصری در قرون وسطی که موفق شد در



"سرزمین" ساخته‌ٔ "یوسف شاهین"

جنگ‌های صلیبی، مسیحیان را در فلسطین خلع سلاح کند. دراین فیلم، تواما به‌نقش تاریخی صلاح الدین و عبدالناصر اشاره شده‌بود.

شکست سال ۱۹۶۷، مسئله ملیت را بصورت فوری و مهم به ذهن مردم مصر راه داد. اگر این سئوال که" چرا ما شکست‌خوردیم؟" در زمان اشغال فلسطین بوسیله صهیونیستها در سال ۱۹۴۸ مهم و پراهمیت می‌نمود، این سئوال‌وقتی که همان اشغالگران نزدیک بود در سال ۱۹۶۷ بردروازه‌های قاهره بکوبند، باید از اهمیت بیشتری برخوردار باشد. سینمای تجارتی مصر هم با این قضیه طبق معمول با روش به‌ابتذال کشیدن مسئله برخورد کرده و پول فراوان هم بجیب تهیه‌کنندگان سرازیر کرد. "سعیدزیادا" "حکایت پیش پا افتاده

خود بنام "عشق‌وخیانت" را در سال ۱۹۶۸ به‌فیلم کشید. دراین فیلم اسرائیل بنقش مردثروتمندی ظاهر میشود که میخواهد املاک "۱۴ فامیل" را با فریب ونیرنگ به‌یغما برد. "نور- ذموداش" هم فیلم "متجاوزین" را برای‌تلویزیون ساخت، یک فیلم پیش پا افتاده دیگر در مورد اشغال فلسطین توسط صهیونیستها. شخصیت‌های این فیلم را همان شخصیت‌های کلیشه‌ای قدیمی تشکیل‌میدادند. درآن، یهودی شیطان همیشگی با دماغ خمیده و لهجه مخصوص خود، سعی برآن دارد تا باریاخواری‌و با استفاده از دختر خویش، زمین مردم بومی را برباید و اخلاق‌آنان را فاسد کند.

عکس‌العمل‌های دیگری براساس پیامدهای شکست سال ۱۹۶۷ از طرف گروهی دیگر ظاهر شد. این گروه، فیلم‌سازان جوانی بودند که در انستیتوی سینمای جدید تعلیم یافته بودند و در سال ۱۹۶۸ سینمای جدید جامع (The New Cinema Collection) را پایه‌ریزی‌کردند.

بیانیه سال ۱۹۶۸ آنها ارتباط بین شکست سال قبل و ایدئولوژی مسلط برفرهنگ و هنر سازمانهای کشوری را دربرمی‌گرفت. این‌بیانیه به‌طرز فکر تجارتی که برسینمای‌عرب مسئول بود و بنام "مخدر توده‌های عرب" شناخته شده بود، حمله می‌کرد. همچنین در آن سینما خواسته شده بود که حرکت‌اجتماعی مصر را مطالعه کرده و به فیلم بکشاند، درحالی که روابط جدید اجتماعی ـ سیاسی جامعه را هم تجزیه و تحلیل کند.

با الهام از شکست سال ۱۹۶۷ اعضای سینمای جدید جامع وهم چنین بعضی فیلمسازان قدیمی مبادرت به ساختن فیلمهای مهمی کردند که خطی کاملا" مجزا از سینمای سنتی مبتذل مصری را داشت. "علی‌عبدالخالق" عضو سینمای جدید جامع فیلم" آوازی درگذرگاه" را در سال ۱۹۷۲ تهیه کرد. این فیلم درباره پنج سرباز بود که تاپای جان با صهیونیست‌ها در صحرای سینا مبارزه کردند. این فیلم با "اکثریت خاموش" صحبت می‌کرد که سرنوشت برآنان حکم می‌کرد که هم در داخل خویشتن و هم خارج از خود با دشمن بجنگند. از کهنه‌کاران رئالیسم‌مصر، "صالح ابوسیف"فیلم"قضیه۶۸ "راکارگردانی کرد. در این فیلم رابطه بین شکست و نظم داخلی پوسیده جامعه که درآن فرصت‌طلبی در لوای سوسیالیسم حکمرانی میکند، به‌اثبات رسید. یوسف شاهین‌هم به‌همین رابطه در فیلم مشهورخود "گنجشک" (۱۹۷۳) اشاره میکند. دراین فیلم مردم مصر در شب ۹ ژوئن سال ۱۹۶۷ با صدای بلند وکاملا" واضح، به‌تن دادن به شکست درجنگ، "نه" میگویند که این صحنه، فیلم را پایانی بسیار با شکوه و محکم‌می‌بخشد.

ستایش یک کارگردان مصری از مردم فلسطین در فیلم "فریب خورده‌ها" ساخته "توفیق صالح" بنمایش درآمد. در این فیلم که با سرمایه سوریه تهیه شده‌بود، کارگردان مصری داستان زندگی نویسنده فلسطینی "غسان کنفانی" را که بدست ماموران رژیم صهیونیستی اسرائیل ترور شده بود به‌فیلمی گیرا تبدیل کرد که نه‌فقط صهیونیسم، بلکه کلیه رژیم‌های مرتجع عرب را محکوم می‌کرد. این فیلم هرگز درمصر نشان داده نشد.

رژیم انور سادات با استفاده از جنگ ۱۹۷۳ تغییرات زیربنائی سیاسی و خط مشی سیاسی را که امروزه در مصر مشاهده میشود، به‌مرحله اجراء درآورد. برای هموارکردن راه برای این‌تغییرات، ماشین تبلیغاتی مصر مبادرت به انجام یک سلسله اقدامهای‌تبلیغاتی دروغ کرد.

رژیم مصر، نتیجه جنگ را که در واقع" نه پیروزی و نه‌شکست" بود به اولین پیروزی بعد از "صلاح‌الدین" تبدیل کرد وتضاد‌های تاریخ و تمدن مصر با‌مهاجرین غاصب صهیونیسم، تبدیل به‌یک مسئله اخلاقی دروغین شد.

برای چنین مبارزه دروغینی، طبیعتا" لازم بود که کوشش برای تغییر ایدئولوژی صورت گیردتا گذشته ناصریست را بدنام کند. برای چنین ماموریتی "طبالان چهارفصل" سینمای مصر (فیلمسازان تجارتی که به‌چنین نامی هم مشهور بودند) به‌خواست خود، آلت دست رژیم شدند. دوباره سینمای تجارتی و مرتجع مصر نه تنها اهمیت و معنی جنگ اکتبر را واژگون کرد و تغییر شکل داد، بلکه با استفاده عوام فریبانه خود از مسئله ملیت، راه را برای ارتجاع حاکم برمصر امروزه نیز هموار کرد.

فیلم "گلوله هنوز درجیب‌من است" (۱۹۷۴) بکارگردانی "حسن الدین مصطفی" براساس فیلمنامه "احسان‌عبدالقدوس" نمونه خوبی



آوازی در گذرگاه

از این نوع سینماهاست. مملو از جنگ‌های هالیوودی و سمبول‌های ارتجاعی. این فیلم تاریخ بیست سال گذشته مصر را محکوم می‌کند. نمونه‌های بدتری از این نوع سینما را میتوان درفیلم "وفاداری عظیم" (۱۹۷۴) ساخته "هالمی رفلا" و "بودور" Boudour (۱۹۷۴) ساخته "نادر غلال" یافت

نوع متفاوتی از سینما که با مسائل دوره ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۳ برخورد کرد. فیلم "بچه‌های سکوت" (۱۹۷۴) ساخته "محمدرادی" بود. این فیلم جنبه‌های سینمائی و سیاسی مخالف فیلم گلوله هنوز در جیب من است را داراست. بچه‌های سکوت درباره مصریـــان زیادی است که در لوای مسئله ملیت از آنها استفاده میشد و آنها هم بدون هیچ توهمی جنگیدند، زیرا نمی‌دانستند که درآن جنگ پیروزی نهائی بیشتر در پشت درهای بسته طراحی میشود تا در جبهه جنگ.

رژیم مصر از مسئله ملیت بعنوان برگ برنده برای‌مشروعیت دادن بخود از طریق دروغ‌پردازی وخاموش کردن وگمراه‌کردن تحولات اجتماعی در کشور، استفاده‌می‌کند. در سطح سینمائی هم این مسئله نقش مهمی را در ایجاد و توسعه یک سینمای با محتوی بازی‌می‌کند، هرچند که نمونه‌های این سینما کم باشد. تولیدکنندگان پول‌دوست برای سینما سرمایه‌گذاری، و آن را واژگون می‌کنند. نتیجه آن‌هم استانداردهای ضعیف هنری همیشگی وتبدیل کردن مسئله ملیت به ابتذال و مسائل پیش پا افتاده است که همواره در خدمت نیازهای ایدئولوژیک رژیم قرار دارد.

الجزایر

سینمای ملی الجزایر درجبهــه های جنگ آزادیبخش متولد شد. هنوز سه‌سال از شروع مقاومت مسلح و متشکل مردم در مقابل استعمارگران فرانسوی نگذشته‌بود

سینمای تجارتی مصر با مسائل اعراب به شکلی مبتذل برخورد می‌کند.

رژیم انورسادات برای بـدنام کـردن عبدالناصر و محکوم کـردن دوران او، فیلمسازان تجارتی راآلت دست خود کرد.



که جبهه آزادیبخش ملی اولین مدرسه سینمائی را در ســال ۱۹۵۷ تاسیس کرد. بنابراین سینمای الجزایر بعنوان یک بازوی جنگ‌جوی دیگر برای مبارزان‌بوجود آمد و همچنین سینمائی بود که درمقابل سینمای استعمارگران که از سال ۱۸۹۷ وارد الجزیره شده بود و هدفی جز مشروعیت بخشیدن به‌نژادپرستی، تجلیل از لژیونرهای خارجی، و تبدیل الجزایر به‌جائی برای عیش و نوش نداشت، قد علم کرد.

جنگ آزادیبخش با پیروزی در سال ۱۹۶۲ به‌پایان رسید و استقلال رسمی را به ارمغان‌آورد. پس این، یک امر طبیعی بود که تجربه‌های ضد استعماری سالهای آخر به‌همه ابعاد زندگی مردم الجزایر شکل دهد. سینما هم با حمایت دولت جدید، بعد از استقلال، تقریبا" تمام نیروی خود را به فیلم‌سازی درباره جنگ آزادی‌بخش اختصاص‌داد. این جنگ افتخار الجزایر بود و به‌این دلایل، جنگ آزادی‌بخش موضوعی بود که از لحاظ اخلاقی و سیاسی میبایست سینما رامجذوب خود کند و بدنبال بکشد.

بنابراین استقلال الجزایر باعث بوجود آمدن سینمای مجاهد شد، که در آن فیلم‌های مستند از مبارزه مردم این کشور، جایگزین فیلم‌های تخیلی سینمائی شد. این روش، هم در سینمای دولتی وهم در "کازبافیلم" که یک افسر سابق جبهه آزادیبخش ملی صاحب‌آن بود، ادامه یافت. "کازبافیلم"، فیلم‌های بزرگی مانند نبردالجزیره ساخته جیلوپونته کوروو، "دستهای آزاد" ساخته "لورن‌زینی" و فیلم "غریبه" ساخته‌ویسکونتی (محصول مشترک) را تولید کرد.

در دوره سینمای مجاهــد فیلم‌هایی‌تهیه‌شدندمانند "بادهای اورس" (۱۹۶۵) ساخته "الاخضر خمینه"، "جاده" (۱۹۶۸) ساخته "سلیم‌ریاض"، "شب از خورشید می‌ترسد" (۱۹۶۵) ساخته "مصطفی بدیع"، همچنین فیلم‌های مستندی مانند "طلوع‌بیچارگان‌زمین" (۱۹۶۵) ساخته "احمدراشدی" در ستایش

کنترل بیگانگان بر صنعت سینمای مصر، زد و بندهای رژیم فاسد بـا استعمار و سودجوئی کنترل کنندگان سینما از جمله عوامل است که باعث شده مسائل اعراب تقریباً در سینمای مصر مطرح نشود.



گزارش سالهای آتش زیر خاکستر

فرانتس فانون که در باره مبارزات مردم برعلیه استعمار بود.

در تمام مدت، موضوع اصلی مبارزه برای آزادی، نه‌فقط به وسیله رژیم حمایت میشد، بلکه به‌تایید فیلم‌سازان بسیاری هم رسیده بود. ایده اصلی در کلمات احمد راشدی فیلمسازمهمی که گرداننده چند تشکیلات‌مختلف سینمای ملی الجزایر هم بود، کاملا" روشن بود. او می‌گفت "ما باید درباره انقلاب مسلحانه فیلم بسازیم، حتی ۵۰ سال دیگر هم ما احتیاج به نشان‌دادن آن‌داریم . . ."

تشکیلات انستیتوی سینمای ملی الجزایر، در سال ۱۹۶۴ کمک‌های شایانی به توسعه سینمای ملی الجزایر کرد. باوجود اینکه انستیتو دوسال بعد از تشکیل منحل شد، ولی در همین مدت حدود ۲۰نفر فیلمساز وتکنیسین سینما تربیت کرد که نه فقط استعداد های جدید، بلکه نگـرش‌های تازه‌تری در سینما به‌ارمغان‌آوردند. همین فیلمسازان بودند که همراه با فیلمسازان دیگری مانند "محمد بوعماری"،"احمدلالم"و"موسی‌حداد" سینمای جدید را در اوائل دهه ۱۹۷۰ پایه‌ریزی کردند.

درتولیدات این سینمای‌جدید، موضوع جنگ آزادی‌بخش هنوز هم مایه اصلی بود ولی یک بعد اجتماعی دقیق‌تر دربرخورد بااین موضوع شروع به‌رشد کرد. فیلم "زیرکی" (۱۹۷۲)فیلمی است عالی ساخته "عبدالعزیز تولبی" کـه واقعیت‌های اجتماعی روستاها را بطور عمیق بررسی و مسئلـه مالکان زمین و استعمارگران را بخوبی موشکافی میکند. همچنین در این فیلم مسئله زنان و نقش و مقام آنان در اجتماع الجزایر مطرح می‌شود. فیلم‌های دیگری مانند "عرق‌سیاه" (۱۹۷۲) ساخته "سیدعلی‌مضیف"،"محرومین"(۱۹۷۲) و "ازریشه‌زده‌شده"ساخته"لامین مرباح" هم با موضوع‌های مشابه اجتماعی ـ فرهنگی ـ سیاسی برخوردهای انتقاد داشته‌اند. بردو نکته لازم است که تاکید شود:

۱ ـ مطرح‌کردن مسائل اجتماعی وسیاسی در سینمای الجزایر نتیجه‌ٔ تائید و تشویق دولت است.

مثلا" این یک اتفاق نبود که اکثر فیلم‌هائی که بطور جدی‌تر با مسائل اجتماعی و سیاسی دهقانان برخورد کرده بود، بعد از اصلاحات ۱۹۷۱ الجزایر ساخته شد.

۲ ـ .درحالیکه‌سینمای‌الجزایر سعی برآن داشت که مسائل سیاسی واجتماعی را مطرح کند که حتـی فراتر از مقاومت افسانه‌ای وپیگیری مردم الجزایر برضد استعمارمی‌رود، ولی هنوز گذشته بیشترین سهم را در توسعه این سینما دارد. اگر ۴۷ فیلم ساخته شده الجزایری را بعد از استقلال درنظر بگیریم، می‌بینیم که ۳۰ فیلم از مهم‌ترین آنها راجع به جنگ آزادی‌بخش است. ماموقعیتی را مشاهده‌می‌کنیم که درآن مقاومت مردم برای آزادی باعث توسعه یک سینمای ملی در الجزایر می‌شود، درحالیکه همین عامل، خود از پیشرفت بیشتر این سینما جلوگیری می‌کند.

به‌طورکلی، عامل مهمی که سینمای عرب را از برخورد با مسائل اساسی اعراب باز می‌دارد، سانسور سیاسی است که باعث میشود این برخورد مطابق دلخواه رژیم مسلط برآن کشور باشد. آزادسازی نیروهای فعال سینمای عرب، درنتیجه، مستقیما" مربوط میشود به‌آزادسازی نیروهای مردم عرب برای یک حرکت اصیل به‌سوی آزادی.

■

ریشه‌یابی پیدایش ساموارئی در تاریخ و سینمای ژاپن

تبار ساموارئی

در سالهای اخیر، بسیاری از فیلمهای ژاپنی که تصویرگر جنگاوری ساموارئیها بوده، در تلویزیون و سینماهای کشور به‌نمایش درآمده است، بی‌آن که در روشنگری شخصیت تاریخی ساموارئی، کوششی به‌عمل آید. این مطلب، می‌ـتواند آغازی بر ریشه‌یابی مساله ساموارئی در تاریخ و سینمای ژاپن باشد.



برای کسی که در پی دریافت بنیانهای موروثی فرهنگ ساموارئی است، کش و قوس مسائل چندان بی‌ـشباهت به کشمکش درام‌های مشهور یونانی، گلادیاتورهای رومی، شوالیه‌ـهای اروپایی و یا ششلول‌بندهای آمریکائی نیست.

ساموارایی موجودی است که از حقایق تاریخی ریشه گرفته، از گذشته نامشخص جدا شده، نسلها سینه به سینه بازگو شده و هربار بنا بر اعتقادات و رسوم چیزی بر آن افزوده شده و در اثر نمایشهای مکرر در هنر به اسطوره رسیده است.

بیرون کشیدن واقعیت از درون هاله‌یی از افسانه‌ها، اگرچه شدني، ولی دشوار است. همچون "آشیل" و "انه"، "ژولان" و "آرتور"، "جسی جیمز" و "وایت ارپ"، انگاره‌های حماسی ژاپن پر از شخصیتهایی است که فراتر از زندگی قرار دارند. وقایع، چه حقیقی و چه به‌صورت افسانه ــ که مبنای هنر قرار می‌گیرد ــ همه از مجموعه‌یی قوانین فرهنگی یکنواخت و تغییر ناپذیر که در طول سالیان در یک جامعه شکل گرفته‌اند ــ شبیه آنچه در غرب سوای هرچیز در طول قرنها بوجودآمده ــ پیروی می‌کنند. نتیجتا" ساموارئی بعنوان یک شخص، نه‌تنها در قالب ساموارئی بعنوان یک فرد که ناجی اجتماع است، بلکه می‌توان گفت وجدان جامعه ژاپن در گذشته و حال است که تمام نوشته‌ها و تصویرها از آن رنگ می‌گیرد.

از جنبه تاریخی، اولین سلحشور ــ همین شوالیه‌های غربی ــ از اشرافیت ژاپن مشتق می‌شود. در قرون اولیه بوجود آمدن ژاپن، ساموارایی از اهمیت چندانی برخوردار نیست. قهرمانان، شاهزادگان و کشندگان اژدها هستند، نه جنگجویان یا مردانی که بخاطر جنگاوری‌شان در مقابل دشمن شناخته شده‌اند.

زمانیکه سیاست حکومتی غلط سبب کاهش اختیارات و قدرت مطلق امپراتوران شد، زیربنای قدرت به اشرافیت منتقل شد. در این زمان جوامع و گروههای مختلف با هم متحد شدندو تحت لوای خانها، "سدینوس" را بوجود آوردند و در اینحال کشمکش برای تحت سلطه درآوردن آنچه را که قبلا" سرزمین ملی نامیده می‌شد، آغاز کردند.

مالکیت زمین و مالیات‌بندی و

بردگانی که بر روی زمین کشت می‌ـ کردند ، شالوده اقتصادی طبقه حاکم و غیر مولد را تشکیل می‌داد و شکل حکومتی توسعه یافته سالهای ۶۵۰ تا ۷۹۳ بعد از میلاد و دوران "هی‌آن" (۱۱۸۵ ـ ۷۹۴) نمونه کلاسیک این نوع فئودالیسم بوده است . هر خدمتگزار از لحاظ طبقه‌بندی اجتماعی بعد از ارباب قرار می‌گرفت و در ازای خدمتی که به‌عنوان محافظ انجام می‌ـ داد از امکانات رفاهی برخوردار می‌ـ شد . این خدمتگزاران ، سامورائی ـ های اولیه بودند که به‌عنوان پاداش و مزد ، برنج به‌آنان داده می‌شد .

به‌مرور زمان که پسران جانشین پدرانشان شدند ، علایق بین ارباب و خدمتگزاران به‌شکل یک سنت‌وبه‌عنوان یک اصل با ارزش موروثی پذیرفته شد .

قرون وسطی در ژاپن ـ دوران "کاماکورا" از ۱۱۸۶ تا ۱۳۳۶ میلادی و دوران "آشی‌کاگا" از ۱۳۳۷ تا ۱۵۷۳ ـ با هیچ دوره‌ای در تاریخ غرب قابل انطباق نیست ، اما از نظر قصه فیلم‌ها قرنهای فوق که دربر ـ گیرنده جنگهای صد ساله شرقی می‌شوند ـ جنگهای "سن‌کوکو" از ۱۴۶۷ تا ۱۵۷۴ ـ مانند دوران سیاه اروپا غالبا" بعنوان زمینه مورد استفاده قرار می‌گیرد .

این سالها تحولاتی در روشهای جنگی پدید می‌آید و ارتشهای نیمه ملی سازمان می‌یابد و ژاپنی‌ها موفق می‌شوند تهاجم مغولها و کره‌ای ها را با شکست مواجه کنند . شناخته‌ترین تصویر از سامورائی را همیشه باید در دوران طولانی صلح ملی "تاکوگاوا" از ۱۶۰۰ تا ۱۸۶۸ جستجو کرد . اینکه این دوره شناخته شده‌ترین منشاء برای فیلمهای سامورائی است ، دلایل مختلف و پیچیده‌ای دارد . ابتدا قهرمانان پاکنهاد و بی‌توجه به‌علایق مادی در اشعار حماسی و طومارهای مربوط به جنگهای "می‌ناتوتای‌را" در قرون یازدهم و دوازدهم ستایش می‌ـ شوند و به‌مرور چنان به‌اوج می‌رسند که جز اساطیر را توان همترازی قائل شدن با آنان نیست . واقعیت خونین جنگهای خانمان برانداز نه‌تنها این اعتقاد را کاهش نمی‌دهد ، که شدت می‌بخشد . نیروی مافوق یک انسان عادی برای یک سامورائی تجربه‌ای است عینی که در خلال این درگیری‌ـ ها به‌اثبات می‌رسد و در رو در روئی بین دو سلحشور ، تقدیر فرد برتر را برمی‌گزیند .

سامورائی بعنوان یك شخص، نه تنها در قالب سامورائی بعنوان یك فرد که ناجی اجتماع است، بلکه می‌توان گفت وجدان جامعه ژاپن در گذشته و حال است.

شناخته‌ترین بازمانده سلحشوران جنگهای "سه‌کی‌گاهارا" در سالهای ۱۶۰۰ یک سامورائی است به‌نام "می‌یاموتو موساشی" . او کسی است که به‌همه قول و قرارهای خود پشت کرد . وبا تکیه بر زیرکی و مهارتش در شمشیرزنی . اعتباری کسب کرده است . او برای بدست آوردن ثروت و شهرت در جنگهای نمایشی فراوانی شرکت داشت ، و با اساتید شمشیربازی تن به تن نبرد کرده است . عواملی همچون ورشکستگی اقتصاد ملی براثر جنگهای داخلی ، قحطی‌های پی در پی و کوششهائی که برای القاء افکار جدائی‌خواهی در ذهن مردم می‌شد ، سبب شد که وسواس برای انتخاب ارجح از بین برود و افراد غیر ماهر و سامورائی‌های مربی ندیده برای برخوردار شدن از مزایای خصوصی به این قشر اجتماعی ، میدان را اشغال کنند . در آن دوران ، "موساشی" اولین کسی است که همزمان ، با دو شمشیر می‌جنگد . رژیم "تاکوگاوا" مقرر داشت که تنها یک سامورایی می‌تواند با خود دو شمشیر همراه داشته باشد و بدین خاطر شمشیرزنان درجه پایین‌تر مجاز به‌حمل بیش از یک شمشیر نبودند .

محترمترین سامورائی ، "کین سوتوگومن" بود که اختیارات نامحدودی داشت . او مجاز بود که هر شخصی را که از نظر اجتماعی در طبقه پائین‌تر از خودش قرار دارد و بنوعی او را تحت فشار گذاشته ، بدون اخطار و بلادرنگ معدوم کند ، اما خصلتهائی نظیر "بوشیدو" ـ راه و رسم سلحشوری ـ "کن‌دو" ـ راه و رسم شمشیربازی ـ سبب بازداشتن یک سامورائی از اقدامی عجولانه می‌شد .

برای یک "یوجیمبو" ـ محافظ ـ گمنام و کم اهمیت ، داشتن یک "ماسامون" ـ بهترین و مشهورترین شمشیر بلند تاریخ ژاپن ـ محور اصلی تمام افکار و عقاید و ایده‌آلهای وی می‌شود . نه به این دلیل که در شناخت آن کمال هنر بکار رفته است ، بلکه دست یافتن بر ماسامون فرصت و قدرت یافتن برای رهائی از طبقه اجتماعی پائین‌تری است که وی در آن قرار دارد . این سلاح مخصوص می‌ـ تواند بر شخصیت و ارزش اجتماعی دارنده‌ی آن بیفزاید و سرپوشی باشد بر ضعف‌هائی که در نحوه بکار بردن آن پیش می‌آید ، و وسیله‌یی باشد برای مطرح شدن یک یوجیمبو که در پی کسب شهرت و موفقیت در جامعه است . جامعه‌یی که به‌دلایل فرهنگی پیچیده‌یی ، شمشیر و شمشیرزنی را اصالت داده و شمشیرزن را در اسطوره‌یی آکنده از ترس و احترام ، ستایش می‌کند .

به‌مفهوم کلی ، "بوشیدو" حاکم بر رفتار سامورائی ، و سامورائی حاکم بر شمشیر خویش است . شاید صحنه‌ـ یی از فیلم "هاراکیری" اثر "ماساکی کوبایاشی" که در آن یک سامورائی متوسط برای نجات خانواده‌اش از گرسنگی و قحطی شمشیر خویش را گرو می‌گذارد ، قابل تصور نباشد . او با معاوضه دو تیغه فولادی در مقابل نیشکر ، خود را تحقیر کرده‌است . یک



عصیان

سامورائی واقعی باید به‌اندازه شمشیرش سخت و شکست‌ناپذیر باشد. به‌زبان دیگر، سامورائی یعنی شمشیرش و هنگامیکه آنرا فروخت، غرورش را فروخته است.

وجود این حقیقت که سینمای سامورائی همواره درجهت تضعیف واقعیتهای اجتماعیش پیش می‌رود، هرگز پیشینیان را از بازنویسی تاریخ برای رفع عطش انسان به شخصیت‌های انسانی بازنداشته است. سینمای سامورائی بعد از جنگ در پی توازنی دراماتیک برای پیوند بین این موضوع اسطوره‌یی، و تماشاچی بوده است و کلید آنرا مطمئنا " باید در خشونتی جستجو کرد که بعنوان زمینه اصلی در تمام فیلمها موردنظر قرار گرفته است.

قراردادهای داستانی و شخصیتی

اولین چشمداشت فیلم سامورائی، بطور کاملا " واضح وجود شخصیتی شمشیرباز است. خواه این شخصیت بعنوان قهرمان، و خواه ضد قهرمان جلوه کند. معرفی ظاهری وی در صحنه و برداشت تماشاچی از شخصیت او به عنوان مرکز ثقل دراماتیک فیلم، اساس تمام فیلمهای سامورائی است. حتی اگر او یک سامورائی واقعی باشد، باید مسلح باشد. و بهمین خاطر در اینگونه فیلمها، شمشیر نقشی بنیادی می‌یابد و تمام تلاش اجزاء فیلم در پی تاءکید بر این باور است که شمشیرزن و سلاحش، جدائی‌ناپذیرند. یک نما از مردی که شمشیری محکم بر خود آویخته است، حتی اگر پشت به دوربین و در هاله‌یی از منظره‌ای نامشخص ایستاده باشد، کافی است تا بیانگر این اندیشه فیلم باشد. اولین نمای فیلم "یوجیمبو" اثر "کوروساوا" برای اغلب تماشاگران، حضور شمشیر به‌تنهائی می‌تواند سبب این پیشداوری شود که شاهد یک فیلم سامورائی خواهند بود.

نیمه قرن نوزدهم در ژاپن دوران تغییرات مداوم و تحولات سیاسی و اجتماعی فراوان بود. پس از باز ـ نویسی قانون اساسی و گرایش از نظام ملوک الطوایفی به صنعتی، عناصر فئودال و طرفداران آنها برای جلوگیری از این تغییر و تثبیت نظام فئودالیسم به‌کوششهای ناموفقی دست زدند. و برای ارعاب و وحشت و کشتار، همه عوامل را بکار گرفتند. گاه یک شمشیرزن ـ یک سامورائی واقعی یا یک حرفه‌یی سرگردان ـ به‌خدمت یکی از همین فئودالها درمی‌آید و برای منافع وی می‌جنگد. این دیگر از خصوصیات اخلاقی فرد اجیر شده است که دست به‌چنین کاری می‌زند والا قانون کلی "بوشیدو" و راه و رسم سلحشوری هیچگاه از خباثت و اعمال شیطانی پشتیبانی نکرده است. در فیلمهایی با چنین زمینه داستانی، از رویارویی شمشیرزنان به‌عنوان نقطه اوج فیلم استفاده می‌شود و راهها و روشهای بکار بردن شمشیر درجهت ـ یابی و تکامل قصه‌های اولیه موثرند. در بسیاری از این فیلمها صحنه‌های قابل ملاحظه‌یی بعنوان پیش‌درآمد برای نبرد نهائی وجود دارد که طی آن دو رقیب با غلبه بر تعدادی شمشیرزن غیر ماهر، شجاعت و مهارت خود را به‌نمایش می‌گذارند و در مبارزه‌یی با تشریفات خاص بدین سئوال که کدامیک برترند پاسخ می ـ گویند. بیان تصویری نبرد بین این دو استاد اغلب محتاج به شکل‌بندی و استیل‌های خاص تهاجمی است. روشهای جنگیدن شامل یک سری حرکات عمودی و افقی و نفوذی است که نهایتا " منجر به‌پاره شدن سر و سینه و شکم می‌شود. و در اینجا نیاز به‌کارگردانی است که به‌خواص لنزها و نورپردازی و افه‌های تصویری (مانند اسلوموشن) و رنگ‌آمیزی تسلط کافی داشته باشد.

بعد از جنگ، سینمای سامورایی از نظر محتوی و سبک، تکاملی اساسی یافت و از سادگی و عدم تحرک که در فیلمهای "میزوگوشی" دیده می‌شود، فاصله گرفت. کارگردانهای جدید، با سبک مخصوص به‌خود، از تاریخ طولانی فئودالیسم بینش متفاوتی دارند. جنگجویان کلاه‌گیس به‌سر و سفیداب‌زده و بزک شده درام‌های کابوکی که بیشتر اهل حرف‌اند تا مرد عمل، جای خود را به فیلمهایی با زمینه تاریک و نهیلیستی داد که حاکی از گذشته ژاپن بود. با وجود اینکه تماشاگران فیلم در دهه‌یی که به "یوجیمبو" ختم می‌شود به‌مقدار زیادی با کارهای "کوروساوا" آشنا شده‌اند، کارگردانهای دیگری در همان فاصله زمانی همچنان درجهت گسترش سینمای سامورایی پیش می‌روند.

در مورد "اکیرا کوروساوا" خواه موضوع نمایش اسلوموشن کالبد کسی است که کشته می‌شود، یا به‌خود پیچیدن اشراری که آماج نیزه‌های دهقانان قرار گرفته‌اند در گل و لای (هفت سامورائی)، خواه فوران خون از سینه یک جنگجوی در حال مرگ (سانجورو) تجسم مرگ با مهارتی ماورای قراردادهای محدود رئالیسم انجام می‌پذیرد. در این فیلم‌ها و در فیلم "یوجیمبو"، کوروساوا کوشش می‌کند که سبک کار خویش را تکامل بخشد. و برای این منظور نه‌تنها با ایجاد حالتی تغییر شکل یافته، بلکه

عبور از رودخانه استکس



بعد از جنگ، سینمای سامورائی از نظر محتوا و سبک، تکاملی اساسی یافت و از سادگی و عدم تحرک که در فیلمهای «میزوگوشی» دیده میشود، فاصله گرفت.

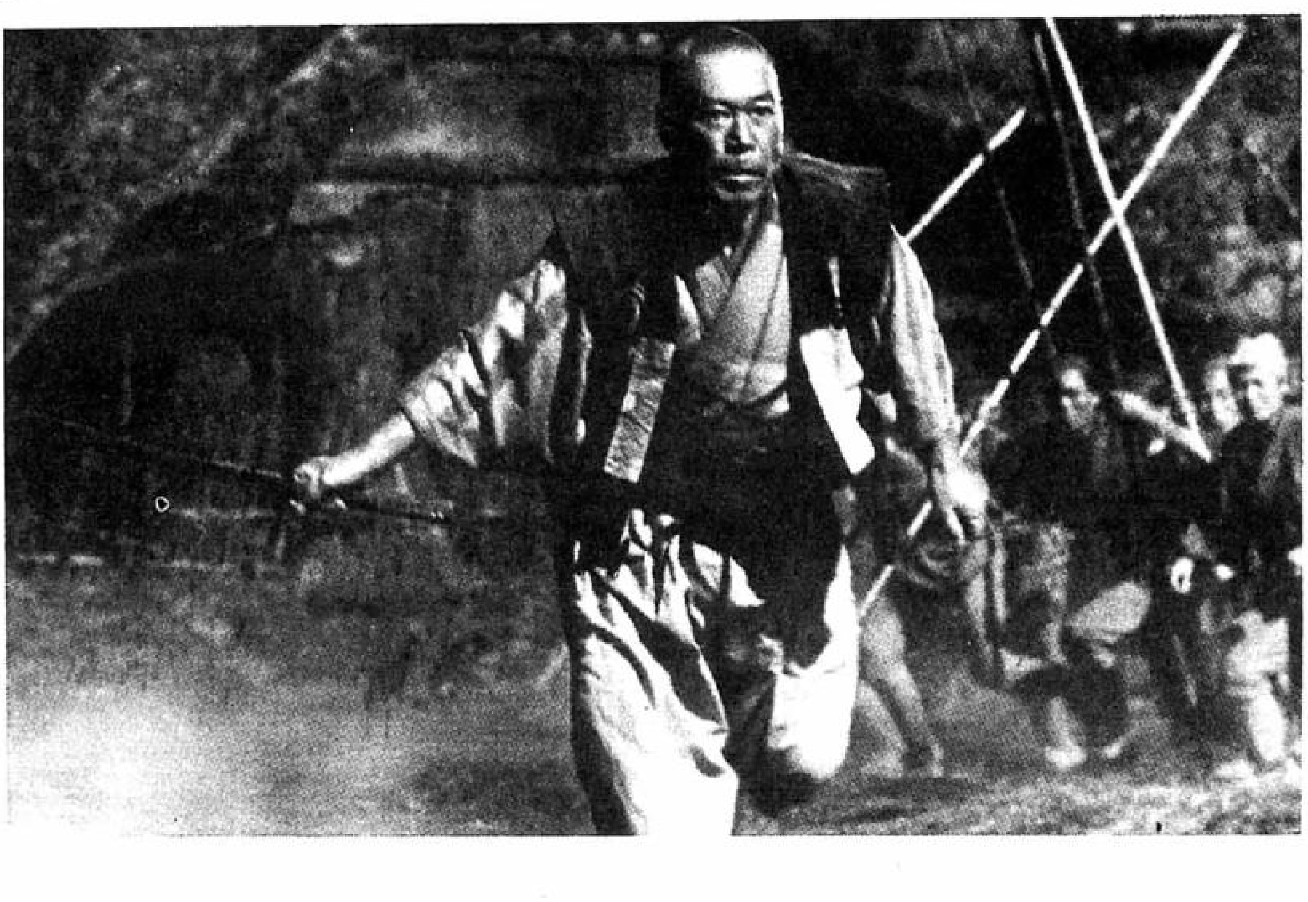
با تاکید بر گمنامی قهرمان و نه پیروزیهای بیهوده و همچنین پنهان داشتن قابلیت‌های جنگیشان و نه به نمایش گزاردن آن، عمل می‌کند. دو فیلم "هاراکیری" و "عصیان" اثر "ماساکی کوبایاشی" بروشنی دارای تم‌های ضد فئودالی هستند. همچون کوروساوا، کوبایاشی نیز به‌آداب و سنت‌ها پایبند باقی ماند. تا قبل از ساختن فیلم یوجیمبو و هاراکیری، کارگردانهایی چون "ماشیرو شینورا" و "هایدو گوشا" و "کیاچی اکاموتو" خشونت را به‌نحوی- به‌صورت جزئیات تشریحی ناب در فیلم‌هایشان وارد کرده‌اند. کاراکترهایشان به‌همان‌اندازه که از محیط بیگانه می‌شوند، خشونت در وجودشان مایه می‌گیرد و این خشونت ساده‌ترین راه برای ابراز فشارهایی‌ست که از طرف محیط بر آنان اعمال می‌شود. در میان صداهای هولناک و تاثیرات فرو رفتن تیغه فولادی در گوشت و تصاویری که در آنها خون از لباسها بیرون می‌جهد و رو به تیرگی می‌گذارد و لکه‌های سرخی که بر زمینهٔ برفی تازه نقش می‌بندد، نوع جدیدی از سامورائی که مضطرب، لاابالی و مطرود از هر قهرمان دیگری است معرفی می‌شود.

بطور کلی فیلمهای سامورائی بعد از جنگ، اغلب سبب آشفتگی ذهنی برای تماشاگران می‌شود. نه‌تنها‌بدلیل دلیل محتوی خشن و استیل خاص خودشان، بلکه به‌علت پیش‌گرفتن جهتی که مخالف قواعد کلیشه‌یی است درک ناتوانی غائی و محتوی نمایشی خشونت‌بار اینگونه فیلمها به‌همان اندازه مشکل است که پذیرفتن این موضوع که انسانهای فهیم به قاتلانی خونسرد مبدل می‌شوند.

* قسمتی از پایان نامهٔ تحصیلی حمید دهقانپور که با همکاری خلیل شهلائی، از یکی از شماره‌های سال ۱۹۷۴ مجله "فیلم کامنت" ترجمه و تلخیص شده است.



عصیان



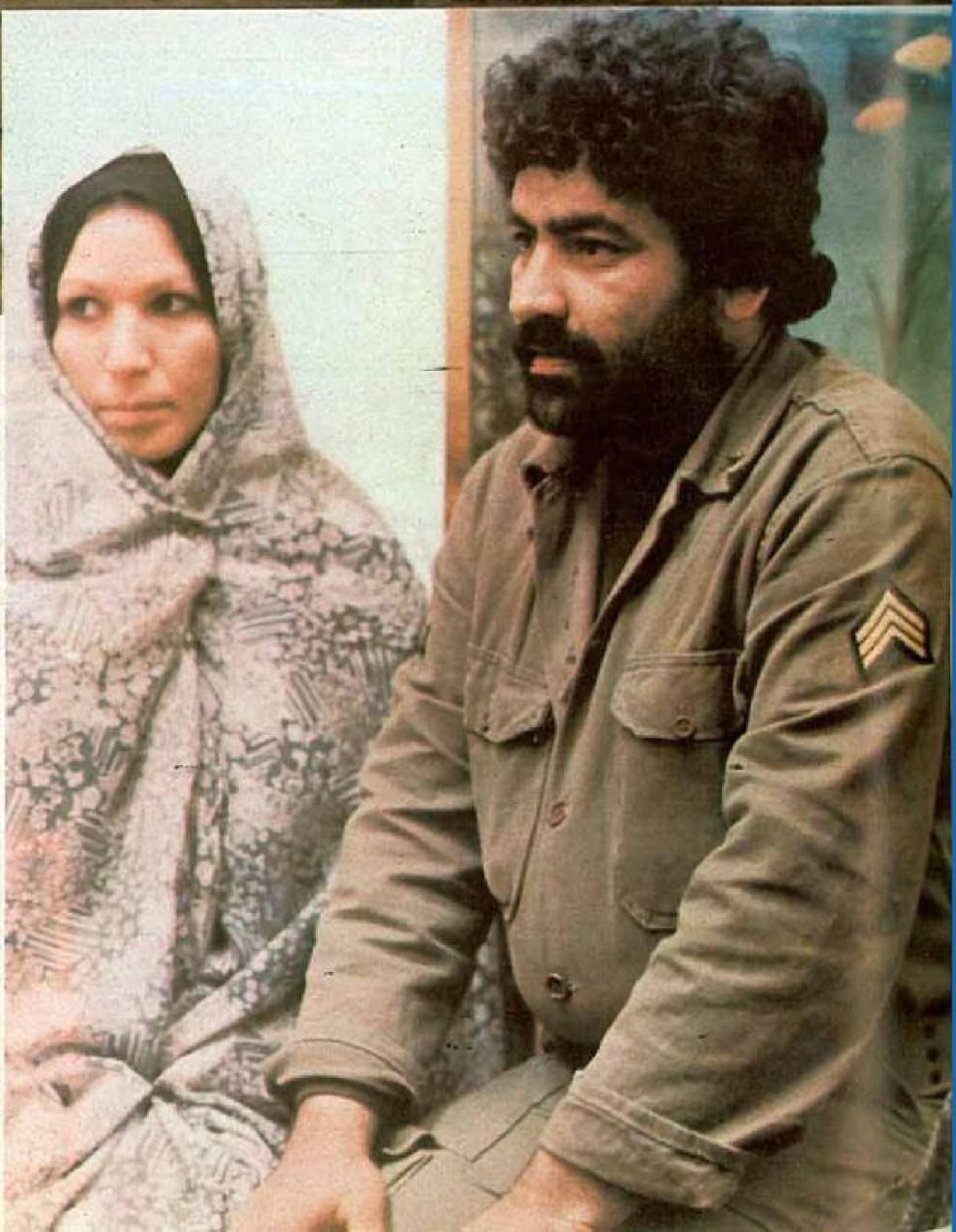
هفت سامورایی

پناهگاه



فیلمنامه: علی عسگری

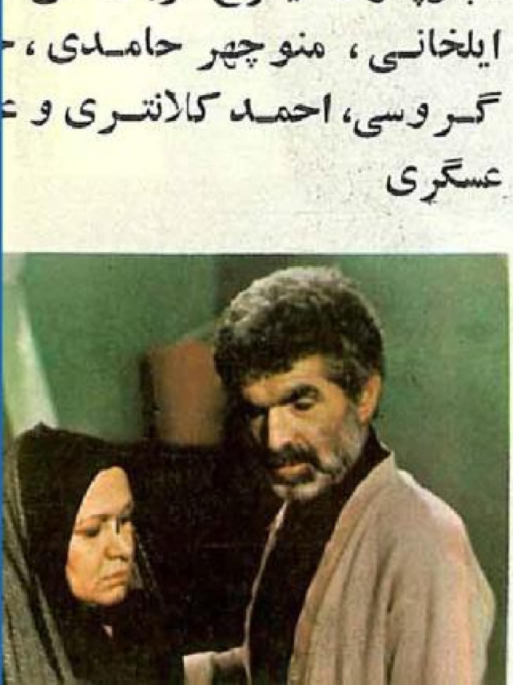
کارگردان: فرشید فلک‌ن



فیلمبردار: علی باقری

بازیگران:

کاظم افرندنیا، احمد کاشانی، پ
اقبال‌پور، ایرج سرباز، علی آ
ایلخانی، منوچهر حامدی، ح
گروسی، احمد کلانتری و ع
عسگری





آتلیه فیلم



حماسۀ مهران
ساختهٔ:
حمید طاهریان
فیلمبردار:
جمشید الوندی
بازیگران:
حسین ملکی. مرضیه لشگری.
روح انگیز مهتدی. حسین شهاب.
مهرداد پیربازاری. قاسم حیدری.
مجتبی طاهریان. عرش. اقبالپور
و کودک خردسال: مهرداد عسگری
مدیران تولید: مهندس اکبر تدکان
مهندس سید محسن خردمند
تهیه شده در واحد فرهنگی و هنری استانداری ایلام



اولین محصول سینمائی آذربایجانغربی
تهیه شده در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه
فیلمی از: حسن محمدزاده
حصار
با معرفی:
حیران شریف
احمد مظلومی
سید میرزا موسوی زمانی
محمدعلی خجسته . ایوب رضائی
نمازی . جمشید سبیلان و
یوسف صمدزاده
هنرمند خردسال:
مرتضی نجفی
رنگی ایستمن کالر
فیلمبردار: فضل الله فعال نوری
مدیر تولید: یوسف صمدزاده
سناریست: ف ـ نوری



گفتگو با «یلماز گونی»، فیلمساز ترک

سینمای مخفی

کوتاه شده از: Sight & Sound – بهار ۱۹۸۳
ترجمه: مسعود مدنی

نشانه‌ها حاکی از آنست که یلماز گونی با زندگی در تبعید کنار آمده است، همانطور که با زندگی در زندان کنار آمده بود، وقتی دسامبر گذشته به‌دیدنش رفتیم، تازه فیلمبرداری "دیوار" را به‌پایان رسانده بود. این فیلم درباره یک زندان است. شایعاتی که از صحنه‌های سخت سربسته فیلمبرداری به‌بیرون درز کرده، نشان می‌دهد که این فیلم، بازسازی دنیایی است که گونی آن را در ترکیه پشت سر گذاشته است. گونی از خود هیچ اثری از یک زخم درونی پایدار از سال‌های زندان، نشان نمی‌دهد.

او در پاریس، طبیعتاً مرکز توجهی شده برای مهاجران و تبعیدی‌های ترک، که بعضی‌شان اکنون تحت نام مستعار با او همکاری دارند. البتهٔ مخفی‌کاری و تا حدی احتیاط در کار ضروری است، زیرا همواره خطر حمله از سوی ترک‌های طرفدار رژیم نظامی ترکیه وجود دارد.

شهرت گونی در سینمای ترکیه در دهه شصت تحقق یافت، زمانی که وی نقش‌اول ده دوازده فیلم ماجرایی و ملودرام‌های انتقامی، را به‌عهده گرفت. طی این صعود ازنردبان شهرت، آن‌چنانکه خودش می‌گوید، گونی تماسش را با اصل خود و تعهدات سیاسی‌اش از دست داد. اواخر دهه شصت، احتمالاً موقعی که داشت خدمت سربازی را می‌گذراند، گونی خودش را برانداز کرد و درحقیقت خودش را یافت. امتیاز او به‌عنوان یک کارگردان‌بیشتر مدیون چند فیلمی است که وی بعد از این خودیابی، و در طی دوره‌های کوتاه آزادی اززندان تا ابتدای دهه هفتاد، ساخته است. از این‌ها، چهار فیلم در خارج از ترکیه به‌نمایش درآمده‌اند: "امید" ۱۹۷۰، "سوک" ۱۹۷۱، "بابا" ۱۹۷۱ و "دوست" ۱۹۷۴. دو فیلم اولیه گونی به‌اضافه دو فیلمی که وی فیلمنامه‌شان را نوشته، اما در نیمه کار مانع از کارگردانی‌اش شده بودند نیز از کشور خارج شده است.

این دو فیلم عبارتند از: "اضطراب" ۱۹۷۴ – کامل شده توسط "شریف گورن" در زمانی که یک هفته بعد از شروع فیلمبرداری، گونی به‌اتهام قتل توقیف می‌شود – و "بیچاره‌ها" – که گونی کارگردانی آن را در سال ۱۹۷۲ شروع کرد، و مربی قدیمی‌اش آن را در سال ۱۹۷۵ تمام کرد. البته هیچ یک از این فیلم‌ها، از نمایش گسترده‌ی سه فیلمی که گونی بعداً آن‌ها را از طریق سلول زندان کارگردانی کرد، برخوردار نبود. این سه فیلم عبارتند از "رمه"، "دشمن" و اکنون "راه" (YOL).

"امید" درسینمای‌ترکیه‌اثری‌بی‌سابقه‌بود، بی‌شک به همین دلیل بود که حزب عدالت که قدرت را در دست داشت، آن را توقیف کرد. این فیلم در سینمای خارج ترکیه‌هم بی‌شک بی‌سابقه بود، معدود کسانی که آن را



در "دوهفته‌گان" در سال ۱۹۷۱ دیده‌اند، تردید نداشتند که آن را در میان سایر فیلم‌های با ارزش جهان سوم درباره فقر، قرار دهند. وی در این فیلم نقش درشکه‌چی کم‌حرفی را بازی می‌کند با درشکه‌ی درب و داغان و دو اسب مردنی‌اش که بالاخره مجبور می‌شود آن‌ها را بفروشد، خانواده‌اش را ترک می‌کند و به‌دنبال گنج موهوم می‌رود. با کمی تأمل، ارزش فیلم بر بیننده آشکار می‌شود: تأکید به تجربیات ملموس، پرتوهایی از طنز شخصی، انتقال ماهرانه‌ای از ارائه متعهدانه‌ی وضع بد اقتصادی شخصیت اصلی، نمایش عینی دیوانگی نهایی او. عامل تعیین کننده در فیلم، نیروی ابتکار گونی است. گونی فیلم را براساس مدل‌های موجود نمی‌سازد، چرا که این مدل‌ها در ترکیه در دسترس او نبودند.

انزوا، هم از نظر مادی و هم از نظر معنوی، پیوسته این اثر را بر گونی گذاشته است که وی را بیشتر متوجه خود کند، و درون‌گرایی‌های او همواره به‌نوآوری در کارهایش منجر شده است. گونی در فیلم "دوست" که بی‌درنگ پس از آزادی از یک زندان طولانی ساخت، نقش یک آدم سیاسی را بازی می‌کند که تازه از زندان درآمده وبه‌خانه‌-دوست-سابقش -معامله‌گر املاک مرفهی که در شهرک تفریحی در ساحل "مارمارا" زندگی می‌کند - می‌رود. ورود این شخص، تمامی تنش‌های سیاسی و جنسی را در این خانواده طبقه متوسط بیدار می‌کند، و این بازیابی، بالاخره دوستش را به‌خودکشی می‌کشاند. مفسران غربی در توضیح این فیلم از فیلم "تئورما" به‌عنوان مرجع استفاده می‌کنند، اما لحن فیلم از زبان عینی و تا حدی علمی پازولینی، بسیار فاصله دارد. زیرا گونی در این فیلم در قالب برخورد دو مرد در دنیای ارزش‌های سرمایه‌سالاری، درحقیقت تناقضات موجود در گذشته‌اش را به‌نمایش می‌گذارد و کلا" از هیچ‌کاری دریغ نمی‌کند تا مگر بیننده‌اش را جهت بدهد. این‌فیلمی است بسیار طنزآمیز، و از نظر سیاسی مخرب‌ترین فیلمی است که تابحال گونی ساخته است. توقیف این فیلم در سال ۱۹۸۰، ستایشی بود که ژنرال کنعان اورن می‌توانست از این فیلم به‌عمل آورد.

بین فیلم‌های گونی در دهه هفتاد و پیچش‌ها و چرخش‌های سیاسی در ترکیه در همان دهه رابطه نزدیکی هست. اگر بولنت اجویت در سال ۱۹۷۳/۷۴ به‌قدرت نرسیده بود و گونی از زندان آزاد نشده بود، فیلم "دوست" ساخته نمی‌شد. توقیف گونی به‌اتهام قتل، فقط چند روز بعد از سقوط حکومت اجویت و روی کار آمدن دمیرل دست راستی به‌عنوان نخست‌وزیر، رخ می‌دهد. و بازهم این بازگشت کوتاه اجویت به‌قدرت در سال ۱۹۷۸/۷۹ است که امکان جنب و جوش کوتاه مدتی را در سینمای ترکیه فراهم می‌آورد. و گونی امکان می‌یابد، فیلم‌های "رمه" و "دشمن" را از داخل زندان کارگردانی کند.

فیلم "راه" - برندهٔ جایزه بزرگ جشنوارهٔ کان ۸۲ - از دو فیلم قبلی گونی، از جهت‌های بسیاری متفاوت است. این فیلم در پاسخ مستقیم به‌کودتای نظامی ۱۲ سپتامبر ۱۹۸۰ ساخته شده است. از همان ابتدا فیلم با این آگاهی شکل گرفت که‌نمی‌تواند در ترکیه به‌نمایش درآید. از همه چیزش گذشته، صحنه‌های بازگشت عمر به‌دهکده که دارای گفتگو و ترانه‌های کردی است، کافی است که از این فیلم از زمان تاسیس جمهوری ترکیه تا به‌حال، یک تخلف قابل مجازات ارائه دهد. ازاین‌روگونی از همان زمانی که فیلمنامه را می‌نوشت، در فکر فرار از ترکیه بود، و تصمیم او بر آن بود که فیلم را بعد از خارج شدن از کشور تدوین و صداگذاری کند. بدین ترتیب نتیجه کار حتی بیشتر از فیلم‌های "رمه" و "دشمن" به‌گونی نزدیک است. هم زکی اکتن و هم شریف گورن در موقع فیلمبرداری این فیلم‌ها، به‌عنوان نایب کارگردان، تا حد ممکن سعی می‌کردند از رهنمودهای گونی تبعیت کنند، اما شریف گورن در مورد فیلم "راه" این کار را با این آگاهی انجام می‌داد که گونی شخصا" تمامی مراحل‌پس‌از فیلمبرداری را نظارت خواهد کرد.

■ چگونه وارد صنعت فیلمسازی ترکیه شدید؟

- من در سال ۱۹۳۷ متولد شدم، و از سال ۱۹۴۸ شروع کردم مرتبا" به‌سینما رفتن. اولین تماس مستقیم من با فیلمسازی در سال ۱۹۵۳ بود، که شغلی در شرکت پخش فیلم به‌عهده گرفتم. پنج سال بعد از آن، پخش فیلم را ترک کردم تا در فیلم بازی کنم و روی فیلمنامه‌های کارگردان ترکی، "عطیف یلماز" با او همکاری کنم. دهه ۱۹۵۰، دهه مهمی در سینمای ترکیه بود. زیرا تغییرات سیاسی ترکیه در دهه پنجاه، منجر به



بیچاره‌ها

تغییرات بزرگی در هنر، سینما و عموما" فرهنگ ترکیه شد. به‌طور کلی سینمای ترکیه تا این زمان در تسلط افراد تئاتری بود. در دهه پنجاه، کارگردانان ترکی مثل عطیف یلماز و لطفو آکاد کم‌کم شروع کردند به طرد بازیگران تئاتری و استفاده از مردم عادی در فیلم‌هایشان. اینان همچنین در فیلم‌هایشان شروع به‌استفاده از موضوعات زندگی واقعی و روزمره کردند. عمدتا" به‌دلیل این تغییرات بود که من به‌صنعت فیلم‌سازی کشیده شدم.

■ در آن موقع حجم تولید سینمایی در ترکیه با فیلم‌های خارجی وارداتی چگونه بود؟

- در ابتدای دهه هفتاد، تولید سالانه سینمای ترکیه، چیزی بین ۲۰۰ تا ۲۸۰ فیلم بود، و

"تقریبا" دو برابر این تعداد فیلم سالانه از خارج — و عمدتا "آمریکا — وارد می‌شد. البته تعدادی فیلم هم از ایتالیا، فرانسه و انگلیس و معدودی هم از هند وارد می‌شد. غالب فیلم‌های وارداتی، از نوع حادثه‌ای و در مایه‌های جیمز باندی بودند. هروقت یک فیلم خارجی در بازار موفقیت ویژه‌ای پیدا می‌کند، ناگزیر کپیه‌های ترکی آن هم به‌دنبال می‌آید. تعداد فیلم‌هایی که واقعا" بتوان از نظر فرهنگی، ترکی نامید، بسیار معدود است.

■ آیا فیلم‌هایی که شما در آن‌ها بازی می‌کردید هم کپیه فیلم‌های خارجی بودند؟

— من همیشه از آن بازیگرانی بودم که در برابر این نوع فیلم‌سازی از خود واکنش نشان می‌دادند. روی هم رفته در ۱۰۵ فیلم بازی کردم که نزدیک به پانزده‌تای آن‌ها کپیه مستقیم از فیلم‌های خارجی بودند. مثلا" در یک کپیه از روی فیلم "سربازهای یک‌چشم"، به‌نقش "مارلون‌براندو"، در کپیه "هزاربار مردن" به‌نقش "جک پالانس"، و در تعدادی فیلم‌های جیمزباندی هم بازی کردم همچنین در فیلمی بازی کردم به نام ده مرد بی باک "که برداشتی بود از "هفت سامورایی" و "هفت دلاور". در تمام این فیلم‌ها درعین اینکه خط داستان اصلی از روی فیلم‌های خارجی کپی می‌شد، سایر جنبه‌ها تغییر می‌یافت تا داستان برای ترکیه مناسب شود. وقتی آدم در میان یک چنین فیلم‌هایی گرفتار می‌شود، تنها راه مبارزه با آن‌ها اینست که سعی کند در بازی‌اش چیز متفاوتی به بیننده ارائه دهد.

■ با این زمینه، کارگردانی فیلمی مانند "امید" از سوی شما، باید کار بسیار قابل توجهی باشد...

— احساس می‌کردم که اسیر فیلم‌هایی شده‌ام که در دهه شصت می‌ساختم. البته می‌توان گفت تعدادی از این فیلم‌ها مستقیما" روی‌بینندگان‌اثر می‌گذاشت، اما بازیگری بازاری این فیلم‌ها مشکل بزرگی تلقی می‌شد. در دوران بازیگری‌ام، سعی می‌کردم‌باسینما‌گرانی همکاری کنم که جنبه تجارتی کار کمتر برای آن‌ها مهم بود. مسئله اصلی در ترکیه اینست که سینماروها (صرفنظر از تهیه‌کنندگان و پخش‌کنندگان فیلم‌ها) به‌نوع خاصی فیلم عادت پیدا کرده‌اند. برای اینست که وقتی سینماگری می‌خواهد کار بهتری ارائه دهد، امکان نمی‌یابد. اولین فیلمی که من در شرکت‌فیلمسازی‌خودم کارگردانی کردم، "عروس زمین" (۱۹۶۸) بود. من در این فیلم هراس داشتم که زیاده از حد پیش بروم. در این فیلم، همان یلماز گونی آشنا را در قالب یک جنگجو بازی می‌کردم. اما دو سال بعد که خدمت سربازی‌ام را تمام کردم، تصمیم گرفتم فیلمی بسازم که در آن هیچ مصالحه‌ای با این شخصیت ساخته شده از من در اذهان‌عمومی، وجود نداشته باشد. این فیلم با عنوان "امید" ساخته شد. البته هنوز امکانات و پول لازم را نداشتم، به‌این دلیل بود که از دستمزدی که از بازیگری در فیلم‌های‌تجارتی دریافت می‌کردم، هزینه فیلم رافراهم کردم، اما فیلم توقیف شد. و دیگر هیچ تهیه کننده‌ای مایل نبود ریسک سرمایه‌گذاری در فیلمی دیگر نظیر آن راتقبل کند. این یک شکست تجارتی بود و باید همه‌چیز را از اول شروع می‌کردم، یعنی باید دوباره در فیلم‌های تجارتی بازی می‌کردم تا پول لازم برای ساختن فیلم "سوک" را به‌دست آورم.

■ چرا فیلم "امید" توقیف شد؟ این فیلم که محتوای سیاسی آشکاری ندارد...

— این فیلم به‌عنوان فیلمی طبقه‌بندی شد که دولت وقت را در تهدید قرارمی‌داد. گفته می‌شد که این فیلم برای اخلاق عمومی خطرناک‌است!

■ بیننده‌های همیشگی‌اتان نسبت به فیلم "دوست" چه واکنشی نشان دادند؟

— ازهمه فیلم‌هایی‌که‌کارگردانی کردم، "دوست" تنها فیلمی بود که با بیشترین استقبال روبرو شد. یکی از هدف‌های اصلی من در این فیلم نشان دادن منشاء طبقه متوسط امروزی ترکیه بود. می‌خواستم در این فیلم رابطه‌های میان پایگاه طبقاتی و طرز تلقی آنان را نسبت به‌زندگی نشان دهم.

وقتی در سال ۱۹۷۴ از زندان بیرون آمدم، تصمیم داشتم بین چهار تا شش فیلم بسازم. تصور من از این فیلم‌ها به‌مثابه پره‌های یک پرتقال بود که روی هم رفته کلیتی را تشکیل می‌دادند. هر بخش با گروه اجتماعی متفاوتی سر و کار داشت. فیلم "دوست" با طبقه متوسط، "رمه" با کارگران فصلی مزارع و به‌همین ترتیب. متاسفانه قبل‌ازآن که این فیلم‌ها را بسازم،



سوک

یلماز گونی، سه‌بار و درمجموع ۱۲ سال زندانی بوده، سه فیلمش را از پشت میله‌های زندان کارگردانی کردهٔ آخرین فیلمی که به این شیوه ساخته، درجشنوارهٔ کان ۱۹۸۲ جایزه اول را گرفته‌است.



دوباره روانه زندانم کردند و فقط توانستم به‌مدت یک هفته فیلم "اضطراب" را فیلمبرداری کنم .

■ **چرا "زکی اوکتن" را برای کارگردانی فیلم "رمه" انتخاب کردید؟**

ــ او یکی‌ازبهترین کارگردانان ترکیه است. ما هردومان دستیار عطیف یلماز بودیم، و از اینرو من او را‌از دوران‌بازیگری‌ام می‌شناسم. مطمئن بودم شیوه کارگردانی او با شیوه‌ـمن خوب جور درمی‌آید .

■ **در موقع برنامه‌ریزی فیلم ، چگونه از داخل زندان با زکی اوکتن ارتباط داشتید؟**

ــ در آن موقع حکومت "اجویت" دوباره به‌قدرت رسیده بود و بدین ترتیب به‌من اجازه ملاقات می‌دادند. زکی اوکتن به ملاقات من آمد و ما بحث‌های درازی باهم داشتیم. بدین ترتیب باپیش‌آگاهی کامل دست به‌ساختن این فیلم زدیم. در مورد این فیلم از آنجا که نمی‌توانستم فیلم را خودم کارگردانی کنم، سعی کردم دقیقترین فیلمنامه موجود را بنویسم. به‌ترتیبی که ترکیب تصویری نماهای جداگانه را مشخص کردم، تدوین صحنه‌ها را طرحریزی کردم و حاشیه صفحات فیلمنامه را از یادداشت‌هایم پر کردم. اما با اینکه هرآنچه توانستم کردم تا فیلم‌حاصل را به‌صورت اثرشخصی‌ام درآورم، باید تاکید کنم که فیلم "رمه" در نهایت فیلم "اوکتن" است. فیلم "دشمن" هم همینطور.

■ **اگر خودتان آن‌ها را کارگردانی کرده‌بودید . . .**

ــ احتمالا" بدتر از کار در ـ می‌آمد!

■ **اولین‌بار چه موقعی فیلم‌های "رمه" و "دشمن" را دیدید؟**

ــ اولین نسخه‌ی فیلم "رمه" را بدون صدا، روی دیوار زندان دیدم. با نمایش آن توانستم درباره مونتاژ و دوبله آن نظر بدهم. در مورد فیلم "دشمن" هم همینطور. اولین نسخه فیلم را در زندان "ایمرالی" دیدم، آن هم بدون صدا، و بعدنسخه برش شده آن را دیدم. البته چندان مرا راضی نکرد. بدین ترتیب فیلم چندباری رفت و برگشت. بالاخره تصمیم گرفتیم فیلم را در سوئیس برش مجدد کنیم. وقتی اولین‌بار فیلم "رمه" پخش شد، چند مورد بمب‌گذاری در سینماهای نمایش ـ دهنده روی داد. بعد از آن سینما دارها از قبول خطر نمایش فیلم در سینماهایشان، روی‌گردان شدند. درمورد فیلم "دشمن" هم‌چنین حادثه‌هایی رخداد. بعد از کودتای ۱۲ سپتامبر، هر دو فیلم به‌طور کامل توقیف شد.

■ **تصور می‌کنم که فیلم "راه" را در اصل به‌عنوان فیلم طولانی‌ـتری طرحریزی کردید، اما خلاصه داستان بسیار کوتاهی از آن جهت تصویب به‌مقامات ترکیه تسلیم کردید؟**

ــ آنچه برای مقامات ترکیه اهمیت دارد، تصویب نهایی خود فیلم است، نه فیلمنامه‌ی آن. هرچه درباره فیلمنامه‌ی فیلم بگویند مهم نیست، وقتی فیلمی تهیه شد باید فیلم بتواند مورد تصویب آن‌ها قرار گیرد.

فیلم در اولین برش، چیزی بیش از سه‌ساعت بود. بعضی چیزهای نامطلوب هم در آن هنوز وجود داشت که در نهایت فیلم را بازهم کوتاهتر کردم تا حدی که پنج شخصیت اصلی بیش‌تر در آن

نماند و در نهـایت فیلمی به وجود آوردیم که ۱۱۱ دقیقه طول داشت.

از قبل می‌دانستم که فیلم در ترکیه به‌نمایش گذاشته نخواهد شد و یکی از دلایلی که این قدر دیر، ازترکیه خارج شدم، این بود که می‌خواستم مطمئن شوم که فیلم – برداری تمام می‌شود و فیلم‌ها از مرز به‌خارج قاچاق می‌شود.

■ آیا در فیلمبرداری بخش‌هایی از فیلم "راه" مشکلات خاصی وجود داشت، وآیا همکارانً شما در این فیلم با مقامات دولتی درگیری داشتند؟

– نمی‌توانم سئوالتان را به تفصیل جواب دهم. اولا" ما از حمایت مردم برخوردار بودیم. اگر ازچنین حمایتی برخوردار نبودیم، نمی‌توانستیم، "راه" یا "رمه" یا هر فیلم دیگری را بسازیم. شما از فیلم تمام شده هم می‌توانید بفهمید که مشکلی وجود نداشته که نتوانیم بر آن فایق شویم "تاریک آکان"، پس از فیلم "راه" تا به‌حال چهار فیلم دیگر هم بازی کرده، و "شریف گورن" هم سه فیلم دیگر کارگردانی کرده است. اینان به‌غیر از اینکه مورد بازجویی قرار گرفته‌اند، فکر نمی‌کنم تحت فشار دیگری قرار گرفته باشند. حکومت می‌دانست که من مسئول تمام فیلم هستم.

■ در چه مرحله‌ای شروع به تاءمل در وضعیت خودتان از نظر سیاسی کردید؟

– در سال ۱۹۵۵، آگاهی مختصری به‌دست آوردم. بعدها همانطور که می‌دانید از طبقه پایین اجتماع به‌طبقه بالاتر تغییر وضعیت دادم، و چنان رفتاری پیدا کردم که با نوع زندگی‌ام تناقض داشت. از این رو مضطرب شدم. حقیقت اینست که در یک جذر و مد گرفتار شده بودم و خارج شدن از آن برایم یک موفقیت محسوب می – شود. این موفقیت به‌دلیل آن بود که تلاش کردم از خود بیرون بیایم، و خودم را به‌گونه‌ای عینی مورد ارزیابی قرار دهم. در این مقطع بود که تصمیم گرفتم حقیقتا" برای مردم کار کنم، در خدمت آنها باشم و صادقانه تا آخر این هدف را دنبال کنم. اما تا به‌حال به‌هیچ گروه سیاسی نپیوسته‌ام.

■ تحصیلات سینمایی شما چیست؟

– من سینما را با تماشا کردن فیلم آموختم. به‌غیر از این می – توانم بگویم که سینما را بعد از سال ۱۹۷۲، در زندان آموختم، زیرا تنها بودم و یک دنیا وقت داشتم. در زندان فیلم‌ها را بنا می‌کردم، فیلمبرداری می‌کردم و تدوین می – کردم و همه‌اش فقط در ذهنم.

طی ۲۳ سال، از سال ۱۹۵۸ که بازی در فیلم‌ها را شروع کردم، تا ۱۹۸۱ که ترکیه را ترک کردم، نزدیک به‌دوازده سال را در زندان گذراندم. یک سال را هم در تبعید گذراندم، دو سال هم مجبور بودم خدمت سربازی انجام دهم، به‌این ترتیب، ۱۵ سال دور از صنعت فیلمسازی به‌سر بردم. از سال ۱۹۷۰ تا به‌حال فقط یک سال و نیم فرصت داشتم تا خود را به‌عنوان یک کارگردان به‌اثبات برسانم.

■ روی‌هم رفته سه دفعه به زندان افتادید...

– اولین‌بار در سال ۱۹۶۱، موقعی که داستان‌ها و اشعاری که در دهه پنجاه نوشته بودم، به‌عنوان مخالفت با قانون اساسی توقیف شد. دومین‌بار در سال ۱۹۷۲، موقعی که به‌من این اتهام زده شد که به‌دانشجویان مبارزی که حکومت به‌دنبال آن‌ها بود، پناه داده‌ام. در بخشش ماه مه ۱۹۷۴، آزاد شدم و در سپتامبر همان سال دستگیر شدم و این‌بار این اتهام به‌من زده شد که در منطقه "یومورتالیک" یک قاضی را کشتم.

■ شرح دهید، روزی که قاضی کشته شد، چه اتفاقی افتاد؟

– من و گروه فیلمبرداری یک هفته از فیلمبرداری "اضطراب" را در "یومورتالیک (یک محل تفریحی در مدیترانه) پشت سر گذاشته بودیم و در رستوران متلی که در آن اقامت داشتیم، نشسته بودیم. یک قاضی محلی هم آنجا بود، آن هم خیلی مست. مسئول بار نمی – خواست بیشتر از این برایش مشروب بریزد، اما من فکر می‌کنم قاضی بیشتر از این مست بود که متوجه این موضوع باشد. بین ما و او دعوایی راه افتاد. مردی که با قاضی مشروب می‌خورد، وارد دعوا شد و من با او دعوایم شد. طی این دعوا، به‌سوی قاضی شلیک شد. اسلحه را برادرزاده‌ام شلیک کرده بود، اما اتهام به‌من چسبانده شد. برادرزاده‌ام موضوع را به‌پلیس اعتراف کرد، اما اعتراف او نادیده گرفته شد. مدارک دادگاهی هم همینطور. برادرزاده‌ام یک‌سال بعد از خروج من از ترکیه، کشته شد.

■ اکنون مشغول کار روی چه فیلمی هستید؟

– فیلمی است درباره یک زندان در ترکیه. بسیاری از زندانیان، زن و بچه هستند. گونه‌ای سپاسگزاری از مردمی است که به‌من کمک کرده‌اند.

■ آیا احتمالا" می‌توانید فیلم دیگری را به‌طریق "کنترل از راه دور" در ترکیه بسازید.

– ترجیح می‌دهم دراین‌باره صحبت نکنم، زیرا آن‌ها که در ترکیه ممکن است بخواهند یک چنین فیلمی را سرمایه‌گذاری کنند، خود را تحت فشار بیشتری خواهند یافت. اما به‌عنوان یک فیلمساز، نمی‌خواهم دائما" در انزوای همیشگی کار کنم. می‌خواهم فیلم – سازی‌ام را با سایرین تقسیم کنم. امیدوارم این امید درآینده نزدیک تحقق یابد. ■



گرگهای گرسنه

مباحث تئوریک

فیلم نگاتیو
فیلترها
لنزها



نوسفراتو خون‌آشام

از کتاب "درک فیلم"

نوشته : "آلن کیس‌بیر

پزتیو و نگاتیو

راه دیگری که برای فیلمساز درانتخاب فیلم خام وجود دارد، این است که از تصویر پزتیو و یا نگاتیو (که درآن جای روشنی و تاریکی وارونه است) استفاده‌کند. در سیاه و سفید، تصویر پزتیو بیشتر متداول است و تقریبا" در هر فیلمی بکاربرده شده است. تصویر نگاتیو بخاطر اثر و ویژگی خاص خودش بایستی با محدودیت مورد استفاده قرار گیرد. تصویر نگاتیو، علاوه برسایر عوامل دیگر، ارائه دهنده یک کیفیت غیرواقعی است.

در فیلم "آلفاویل" محصول ۱۹۶۵ ژان لوک‌گدار با قطع ناگهانی یک صحنه تعقیب به تصاویر نگاتیو، کیفیت غیرواقعی تمدن آینده را مورد تاکید قرار می‌دهد.

فردریش ویلهلم مورنائو در نگرشی دوباره از داستان دراکولا در فیلم "نوسفراتو" محصول ۱۹۲۲، ورود شخصیت اول فیلم را با تصویر نگاتیو ارائه می‌دهد. و از آنجائیکه ظاهر تصویر نگاتیو شبیه به فیلم اشعه ایکس است، صحنه موردنظر برای بیننده تداعی معانی خوفناکی و ترس را دارد و بازیگر را به شکل یک اسکلت و دنیا را تهی از زندگی بنظر می‌رساند.

تصویر نگاتیو در فیلم رنگی، مانند سیاه و سفید که سیاهی و سفیدی جای خودرا عوض می‌کنند نیست، بلکه تصویری نارنجی و سبز آبی را با شکلی ظاهری که بیشتر نامطبوع بنظر می‌رسد، ارائه می‌دهد، بدون شک برای کاربرد چنین اثری باید انگیزه‌های هنرمندانه وجود داشته باشد. شخصی مثل "اندی وارهول" امکان دارد بخوبی از فیلم نگاتیو رنگی استفاده کند تا بوسیله آن در تماشاچی ایجاد شوک و هیجان کند و بتواند احساسات صریح و بی‌پرده‌اش را از آن طریق بیان کند.

کاربرد فیلترها

چه در فیلمسازی رنگی و چه در سیاه و سفید، کاربرد فیلترهای مختلف می‌تواندتاثیر رنگها راافزون کند و یا کاهش دهد. بعضی فیلترها فقط برای استفاده با فیلم‌های خام بخصوصی طراحی شده‌اند و همچنین فیلترهائی وجود دارند که درهردو نوع فیلم رنگی وسیاه و سفید مورد استفاده قرار می‌گیرند. فیلترها می‌توانند تمام یا قسمتی از ظاهر و کیفیت یک تصویر را در ارتباط با محتوای هنرمندانه آن تغییر دهند. کاربرد آنها برای جبران مواردی است که رنگهای بدون فیلتر اغلب با تصویری که چشم انسان می‌بیند مطابقت نمی‌کند و یا برای اصلاح مناظری است که برای اهداف مشخصی در فیلم خواسته شده است.

فیلترها علاوه براصلاح و تغییر رنگها می‌توانند درجه بندیهای هماهنگی فیلم سیاه‌وسفید را آشکارتر کنند (فیلم خام سیاه وسفید بردرجه‌بندی رنگهای سبز در طبیعت یا تفاوتهای بین ابر و آسمان حساسیت بیشتری دارد.

برای بعضی از مفاهیم هنرمندانه (برای نمونه: یک آسمان تیره نمادی است از حادثه‌ای که احتمال وقوع آن می‌رود) لازم است که فقط قسمتی از یک تصویر بوسیله فیلتر اصلاح و یا تغییر یابد.

برای تیره‌کردن آسمان ازفیلتر "پولاریزه" استفاده می‌شود که درآنصورت سایر رنگهای محیط ارزشهای خود را حفظ می‌کنند وفقط آسمان تغییر رنگ می‌دهد.

کاربردهای دیگری نیز وجود دارند: مشخص‌تر کردن حضور یک شخص با ملایم‌کردن زمینه تصویر (فیلتر دفیوژن)، ایجاد اثر مه و تیرگی‌و ابهام (فیلترهای مه هاریسون)، ایجاد کنتراستهای کم وتقلیل اشباع رنگی (فیلترهای کنتراست پائین هاریسون مخصوص جلوی پروژکتورهای نورپردازی).

کاربرد فیلتر قرمز در صحنه تجدید دیدار در فیلم "بانی و کلاید" (محصول ۱۹۶۷) ساخته آرتورپن، کیفیتی به تصویربخشیده که انتقال دهندهٔ خاطره‌ای گرم و احساسی صمیمانه میان بانی و مادرش است.

لنزها

انواع لنزهائی که‌درفیلمبرداری بکار برده می‌شوند اثری‌مهم برآنچه می‌بینیم، دارند. لنزها عبارتند از: فیش‌آی[1]، وایدانگل[2] (زاویه باز)، نرمال[3]، بلند[4] (که اغلب شامل‌لنزهای تله‌فوتو[5] (فاصله‌دور) میباشد) وزوم[6] است. لنزها عموما "برای ایجاد یک تصویر با وضوح ملایم ساخته شده‌اند.

لنز فیش آی تصویری بسیار آشکار، اما غیر واقعی از اجسام می‌دهد که از آن بندرت استفاده می‌شود. برای نمونه زمانیکه قصد خاصی برای ارتباط با موقعیتی غریب و دیدگاهی غیرمعمول وجود داشته باشد این لنز بکار برده می‌شود.

لنز زاویه باز (واید انگل) در قسمتهای زیادی از فیلم استفاده می‌شود. فیلم "پسرعموها"ی کلود شابرول (محصول ۱۹۵۸) نمونه جذابی است از چگونگی کاربرد لنزهای زاویه‌باز برای ایجاد تاثیر-های هنرمندانه. محیطی که ما هر روز در آن زندگی می‌کنیم، دارای شفافیت و خطوط واضح و مشخص است. قابهای در، دارای زاویه‌های مستقیم، روبه‌بالا و پائین، هستند که بهنگام حرکت دوربین از میان آنها، این شکل خطوط حفظ شده و ادامه پیدا می‌کند. دیوارها، پنجره‌ها، قاب عکسها، صندلیها و میز نیز دارای خصوصیت مشابهی هستند. لنزهای زاویه بازی که در فیلم پسرعموها مورد استفاده قرار گرفته است این خطوط بی‌جان و زمخت را تجزیه و تقسیم‌بندی می‌کند. بهنگام عبور دوربین شابرول از میان مکان‌ها، اشیاء از شکل طبیعی خارج، و خطوط مواجی پدیدار می‌شوند که مکان بعنوان یک مجموعه روان ظاهر می‌شود. در نتیجه، محیط به‌نمایش‌درآمده، فاقد سختی و یکنواختی فضاهای زندگی روزمره ما می‌باشد. و زمانیکه در انتهای فیلم واقعه‌ای وحشتناک



آلفاویل

بوقوع می‌پیوندد، طبیعت خاص فضای فیلم این اتفاق را یاری می‌کند. تماشاچی چنین واقعه وحشتناکی را بدین‌دلیل می‌پذیرد که قبلا" محیطی غیرطبیعی را مشاهده کرده که در آن چیزی خارج از معمول اتفاق می‌افتد.

لنز نرمال (لنزی که زاویه دید آن شبیه به چشم است) برای فیلمبرداری خطوط سخت، محکم و جامد محیط روزمره اطراف ما، مناسب است. این لنز، مکانی را القاء می‌کند که شابرول قصد داشت زمختی آن را از بین ببرد. ویتوریودسیکا از لنز نرمال در درام نئورئالیستش، دزد دوچرخه (محصول ۱۹۴۷) برای ساختن محیطی واقعی در فیلم استفاده کرده است.

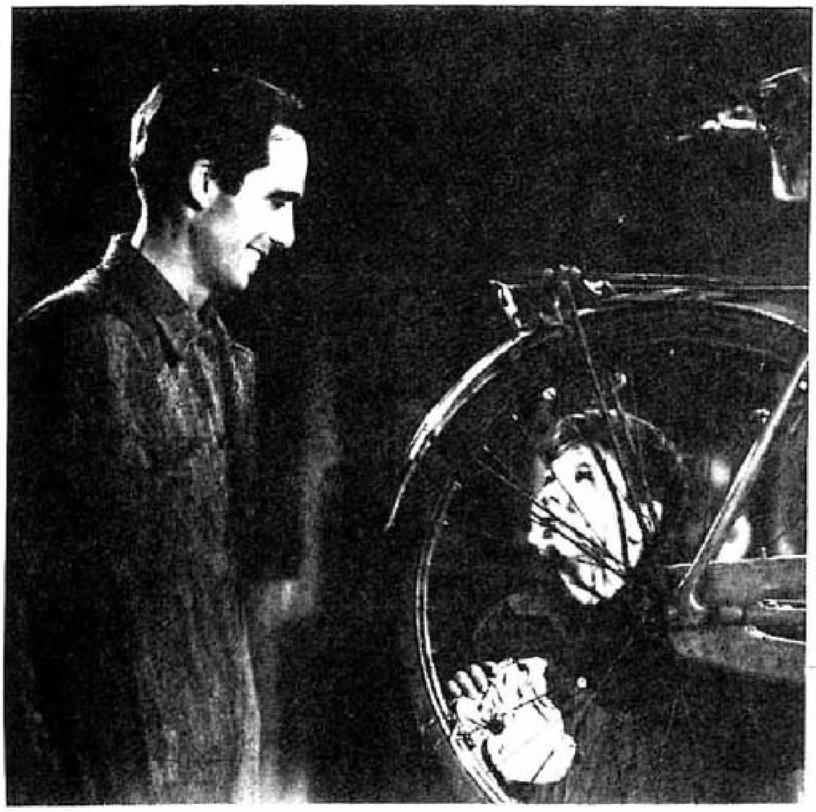
لنز فاصله دور (تله‌فوتو) که بلندترین لنزهای‌دوراست، قابلیتی برای متراکم‌کردن و بهم‌فشردن زمینه‌های تصویری دارد – بنابراین نمودی مخدوش و خارج از شکل طبیعی ارائه می‌دهد. در یک نمای تصویری پرضرب در اوائل فیلم "کچ ۲۲" ساخته مایک نیکولز (محصول ۱۹۶۹) یک هواپیمای نظامی که آماده‌پرواز است، با لنز تله‌فوتو دیده می‌شود. و زمانیکه هواپیما به منطقه پرواز هدایت می‌شود، تراکم و بهم‌فشردگی که



بانی و کلاید



کچ ۲۲



دزد دوچرخه

بوسیله لنز ایجاد شده، ظاهری عجیب و نامانوس و خشن به‌تصویر می‌دهد که مناسب با پی‌آمدهای مضحکی است که بدنبال می‌آید وبه‌نحوی از پیش آنها را خبر می‌دهد. در فیلم دیگر نیکولز، "فارغ التحصیل" (محصول ۱۹۶۷) نمائی با لنز تله‌فوتو وجود دارد که داستین‌هافمن در خیابانهای سانتاباربارا می‌دود تا از ازدواج دختری که دوست دارد، با مرد دیگری ممانعت بعمل آورد. مخدوش بودن و اغتشاش حرکت هافمن، این احساس را منتقل می‌کند که او به‌سختی و باکوشش زیاد می‌دود، اما به‌جائی نمی‌رسد ــ احساسی پرمعنی وحاکی از آنچه درآن لحظه داستان اتفاق می‌افتد.

هرچند که لنزهای زوم عموما " دارای تصویری واضح به اندازه لنزهای با فاصله کانونی ثابت که در قسمت بالا شرح داده شد نیستند اما دارای مزایائی هستند که کاربرد فوری آنها در سالهای اخیر موردتوجه قرار گرفته است. با این لنزها که دارای فاصله کانونی‌های متنوع هستند، نمودی از حرکت دوربین برای نزدیکتر (یا دورتر) شدن به سوژه ارائه می‌دهد. یکی از ایرادهای زوم کردن این است که پرسپکتیو سه بعدی به‌نحوی از بین می‌رود. در مقایسه با نمای فیلمبرداری‌شده از فاصلهٔ نزدیکتر، فضا درنمای فیلمبرداری شده با زوم، تخت و دوبعدی به‌نظر می‌رسد.

درمورد اخیر، همزمان باحرکت دوربین و عبور اشیاء از اطراف کادر، احساسی از عمق ایجاد می‌شود. در مورد استفاده از لنز زوم، فاصله دوربین تا موضوع یکسان باقی می‌ماند و احساس و توهم عمق از بین می‌رود. یکی‌از امتیازهای زوم‌کردن این است که بسیار سریع و پرضرب، توجه‌مستقیم تماشاگر را به سوژه معطوف‌می‌دارد. این نقل و انتقال صوری فقط در شرایطی که نیاز به این توجه‌دادن شدید وجود دارد می‌تواند نکته برجسته‌ای باشد. در فیلمسازی، مستند، زوم یکی از ابزار بسیار موثر برای گرفتن یک تصویردرشت از مردم، بدون آگاه ساختن آنها از حضور دوربین است.

ضمنا " لنزها با تفاوتهائی که در ارائه انواع وضوح در تصویر دارند، میتوانند اثرهای متفاوتی برظاهر فیلم بگذارند:

وضوح کاملا " مشخص، تصویری ارائه‌می‌دهد که به مناظر روزمره اشیاء نزدیکتر است. وضوح ملایم، سایه‌ها را ملایم، محو، نامشخص ومه‌آلود می‌کند.

وضوح ملایم برای ایجاد فضائی رمانتیک، اسرارآمیز، تشدیـــد احساسات شخصیتها (ضعـــف، دیوانگی) یا توجه را به قسمتی از پرده معطوف داشتن، بکار برده می‌شود. ■

1-Fish-eye 2-Wide-angle 3-normal 4-Long 5-Telephoto 6-Zoom

ساخت دراماتیک در سینما ــ ۲

اصول داستانگوئی در سینما

طرح داستانی

- اهمیت طرح داستانی باید دقیقاً متناسب با طول فیلم، مقدار تکامل شخصیت‌ها و پیچیدگی حوادث داستان باشد. یک فیلم کوتاه می‌تواند اپیزود دراماتیکی را نشان بدهد که در صحنهٔ فیلمبرداری می‌تواند بداهه پردازی شود و به‌همسان فیلمبرداری شود، آزادانه تدوین شود و تماشای آن روی پرده، مطبوع طبع واقع شود وزیرکنترل نگاهداشتن عناصر هنری و سینمایی آن آسان است. ازسوی دیگر، یک فیلم بلند داستانی معمولاً شخصیت‌های متعدد، تضادهای بسیار، و مکان‌های مختلف را ــ که همگی به‌یکدیگر وابسته‌اند ــ در برمی‌گیرد و درنتیجه با منظور جلب و ابقای توجه بینندهٔ معمولی، مستلزم تشکل عوامل سازندهٔ طرح داستانی است.

یک فیلم بلند داستانی بدون طرح داستانی به‌راهنمایی‌های فکری نابغه‌ای نیاز دارد که آن را از گسیختگی نجات بدهد. اما، در زمانی که مراحل گوناگون حوادث داستان از قبل طرح‌ریزی شده باشد، بداهه‌سازی سکانس‌های دراماتیک می‌تواند بینش تازه‌ای از بداهه‌سازی به‌ساخت محکم اصول دراماتیک اضافه کند و با این‌ترتیب، بهترین روش نمایشی را به بیننده عرضه کند.

در فیلم‌های بلند داستانی، طرح وقالب داستان موجب فراهم‌آوردن چارچوبی برای بازگوکردن داستان و افشای خوی و منش شخصیت‌های درگیر تضاد می‌شود و از عوامل خاصی استفاده می‌کند. این عوامل‌دراماتیک عبارت است از: "مضمون"، "شخصیت اساسی"، "گره‌خوردن تضادها"، "بحران‌ها" یا "بخت‌برگشتگی" و "تشخیص خیال باطل و خودفریبی"، "صحنهٔ الزامی"، "نقطهٔ اوج" و "گره‌گشایی". پیش از آن‌که به تجزیه وتحلیل رابطهٔ این عوامل با شخصیت‌های داستان بپردازیم، این واژه‌ها را باید تعریف کرد.

مضمون

مضمون یک اثر دراماتیک، حقیقتی عاطفی است که فیلمنامه‌نویس می‌خواهد دربارهٔ طبیعت انسان، تحت شرایط و اوضاع خاصی بیان کند. مضمون‌ها می‌توانند از عواطف بیشمار انسان مانند عشق، حسادت، آز، قهرمانی و غیره سرچشمه و الهام بگیرند یا این که می‌توانند براساس موقعیت‌های منحصر به‌فردی باشند که از امکانات دراماتیک برخوردارند و فقط به مضمونی نیاز است که معنی و مفهومی به‌این موقعیت‌ها بدهد و اشاره به نقطه اوجی داشته باشد و زمانی که نویسنده از آفرینش یک مضمون کلی فیلمنامه غافل بشود، فیلم بی‌آن‌که تاثیر دراماتیک داشته‌باشد همراه با رویدادها به‌پیش رانده می‌شود. بدون مضمون صریح و مشخص ــ که مطالبی دربارهٔ طبیعت انسان بازگو می‌کند ــ حتی اگر در تهیه فیلم هم دقت کافی به‌کار رفته باشد، امکان دارد که فیلم باعث کسالت و خستگی بیننده بشود. تاکید برساخت طرح داستانی نباید این‌گونه باشد که حوادث دراماتیک "چگونه رخ می‌دهند"، بلکه باید براین فرض استوار باشد که "چرا" رخ می‌دهند.

مضمون فیلم "ماجرای نیمروز" که فیلمی وسترن است از موقعیتی دراماتیک الهام می‌گیرد و درباره کلانتر یک شهر کوچک است که با مشکل مراجعت یک زندانی محکوم و قدیمی روبروست که سوگند خورده برای انتقام بازمی‌گردد تا او را به‌قتل برساند. کلانتر، سال‌هایی را برای برقراری امنیت در شهر و حوالی آن از دست یاغیان و متمردان صرف کرده و همواره تصور می‌کرده که به هنگام فرارسیدن بحران، افراد شریف این جامعه به دور او جمع خواهند شد و برای مقابله با مرد



حادثهٔ آکس‌بو

خطاکار و همدستانش، تفنگ دردست خواهند گرفت. اما زمانی که بحران فرامی‌رسد، مردم شهر، هرکدام به نحوی، دلایلی برای عدم حمایت خود از کلانتر پیدا می‌کنند — رو پنهان می‌کنند یا از شهر خارج می‌شوند یا از مبارزه در کنار کلانتر طفره می‌روند. مردم شهر، و نوعروس کلانتر، با اصرار می‌خواهند او را از شهر دور کنند که با یاغیان روبرو نشود اما کلانتر که انسانی شجاع است، در پایان، هفت‌تیرهایش را بر کمر می‌بندد و به‌تنهایی به جنگ دشمنان می‌رود و پیروز باز می‌گردد. پس از این که آخرین گلوله شلیک می‌شود، مردم شهر باشرمندگی از مخفی‌گاه خود بیرون می‌آیند. کلانتر، ستاری حلبی خود را با حالتی تحقیر آمیز نسبت به مردم‌شهر، ازروی سینه می‌کند و آن را به‌جانب مردم پرت می‌کند. مضمون موردنظر سناریست: "زمانی مشکل و دردسر جدی فرا می‌رسد، روی هیچ‌کس بجز خودتان، حساب نکنید."

شخصیت اساسی

شخصیت اساسی، شخصی است که کارها و اعمالش، تمامی نیروها و عوامل دراماتیک را به‌حرکت در می‌آورد و پافشاری اوست که همه‌چیز را تا انتهای فیلم درحرکت و تحرک نگاه می‌دارد. شخصیت اساسی باید کسی باشد مصمم برای به‌دست‌آوردن آنچه می‌خواهد، کسی که به کم‌قانع نیست و کسی که برای نیل به‌منظور خود از هیچ خطری باک ندارد و در نتیجه، تمامی نیروها و ضدنیروها را به‌تحرک و واکنش وامی‌دارد: مردم را بر علیه خود می‌شوراند. مبارزهٔ مداوم او از نخستین برخوردش با عوامل بازدارنده تا راه‌حل‌هایی و گره‌گشایی در نقطهٔ اوج به‌تدریج، شدت و هیجان بیشتری کسب‌می‌کندو او کسی است که از ابتداء تا انتهای فیلم دچار سستی نمی‌شود و از پا نمی‌افتد. اگر قرار بود شخصیت اساسی در مرحله‌ای از داستان تسلیم بشود، نه داستانی، نه‌تضادی، و نه درامی وجود می‌داشت. شخصیت اساسی و کسانی که به‌مخالفت با او برمی‌خیزند موجب فراهم آوردن وحدت عوامل طرح داستانی فیلم می‌شوند.

شخصیت اساسی ممکن است شخصیت اصلی باشد که قهرمان داستان فیلم است، یا می‌تواند شخصیت فرعی دیگری باشد. درفیلم "حادثه آکس‌بو" (بازیگران: هنری فاندا — داناآندروز — کارگران: ویلیام ولمن) عزم قاطع یک شخصیت فرعی (یعنی یک گاوچران) برای انتقام مرگ دوستش موجب ایجاد تضاد و کشاکشی می‌شود که به‌دارآویختن سه‌فردبی‌گناه، توسط شخصیت‌های اصلی فیلم می‌انجامد.

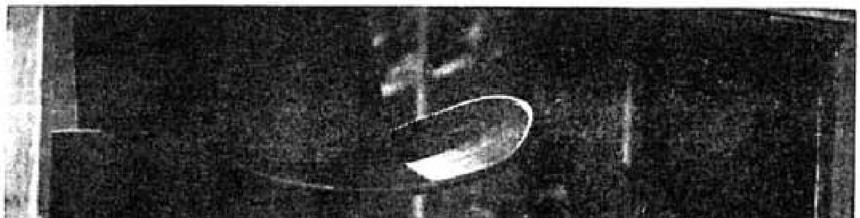
گره خوردن تضادها

گره‌خوردن عوامل تضاد به‌معنای عرضهٔ رقبا و افراد مخالف، خواه "انسان علیه خود"، "انسان علیه انسان" یا "انسان علیه جامعه" باشد، در یک اثر دراماتیک است. تضادها در عرض پنج یا ده‌دقیقهٔ آغاز در فیلم‌های دراماتیک به‌یکدیگر گره می‌خورند و باشدتی روبه‌افزون در سراسر طول فیلم ادامه می‌یابند تا این‌که در نتیجهٔ داستان فیلم، گره‌ها باز می‌شوند.

بحران‌ها

بحران‌ها که اجزاء اصلی‌ساختمان داستان فیلم را تشکیل می‌دهند، رویدادهایی دراماتیک هستند که میان نخستین گره‌خوردن تضادها وتجزیه و تحلیل رویدادها در نتیجه و پایان داستان موجب ایجـــاد تعلیق‌ودلهره می‌شود. بحران‌ها به وسیلهٔ کوشش‌های مکرر شخصیت اساسی برای نیل به هدف‌هایش، در هر سکانس‌دراماتیک، خلق می‌شوند و هربار، کوشش‌هایش با شکست روبرو می‌شود. هر سکانس دراماتیک در بردارندهٔ یک بحران است که در طی آن، شخصیت اساسی می‌کوشد تا به هدف‌هایش دست‌یابد، و با سکانس دراماتیک دیگری دنبال می‌شود که شخصیت اساسی، برای نیل به هدف به‌کوشش خود ادامه می‌دهد. این وضع با شدت روبه افزونی ادامه می‌یابد تا این که درام به مرحلهٔ اوج می‌رسد.

عواملی که طرح کلی بحران فیلم "کابوی نیمه‌شب" را به‌وجود می‌آورد نمونه‌جالبی است: "جوباک"، یک ظرفشوی تکزاسی با خیال‌های



ماجرای نیمروز

واهی برای پولدارشدن به نیویورک سفر می‌کند و درآن‌جا با بحران‌های متعدد و به‌هم پیوسته روبرو می‌شود. کوشش او برای پولدارشدن این‌است که به‌صورت یک "مرد هرجائی" برای زنان درآید. برای واقعیت‌بخشیدن به اندیشه‌های خام خود به محل‌های مختلفی می‌رود و پس‌از چندبارناکامی، سرانجام به این نتیجه می‌رسد که این‌کار، نکبت بارترین راه در دنیا برای گذران زندگی است. تمامی کوشش‌هایش برای بازی نقش یک ژیگولو شکست می‌خورد و هربار، بحران تازه‌ای خلق می‌شود.

در ظاهر چنین بنظر می‌رسد که بحران‌ها، دو نیروی محرکه‌دراماتیک را به حرکت درمی‌آورند — تمایل و انگیزهٔ شخصیت اساسی برای نیل به هدف‌هایش و نیروی‌متقابل هرآنچه که به مخالفت و ضدیت با او برمی‌خیزد. اما، هربحران در عمق، رابطه سه جانبه‌ای دارد. همواره حضور یک نیروی سوم مشاهده یا احساس می‌شود که به شخصیت اساسی حق گزینش دیگری برای ادامهٔ عمل می‌دهد یا این که به عنوان تهدیدی بالقوه وجود دارد. این نیروی سوم، یا شخصیت اساسی را به ادامهٔ راه خود برای نیل به هدفش وادار می‌کند یا این‌که راه چارهٔ دیگری برایش تدارک می‌بیند. اهمیت مرحلهٔ (نیروی) سوم در این رابطه سه جانبه در خلق و آفرینش دلهره‌ای قرار دارد که در هر بحران، تاکیدی دوگونه برشخصیت اساسی می‌گذارد.

مثلث ابدی زنی که مجبور می‌شود میان دومرد، گزینشی به عمل آورد، (مانند فیلم دختر رایان) نمونهٔ جالب و واضحی است.

مثلث بحران در تمامی مراحل از تاکید مساوی برخوردار نیست، همواره دومرحلهٔ چیره و یک مرحلهٔ فرعی وجود دارد و برطبق انگیزه‌ها و مقتضیات در حال تغییر شخصیت‌های درگیر، اهمیت هریک از آنها در مرحلهٔ انتقالی از یک بحران به بحران بعدی، شدت و ضعف پیدا می‌کند. رابطهٔ عاطفی سه‌جانبه، یک شگرد دراماتیک است که می‌تواند در شرایط و موارد بسیار بـــرای شخصیت‌های درگیر تضاد و برخورد بکار گرفته شود. مفهوم ساخت مثلث بحران که به انگیزهٔ شخصیت‌ها مربوط می‌شود در مراحل بعدی زیر عنوان تکامل سینمایی شخصیت‌ها بررسی خواهد شد.

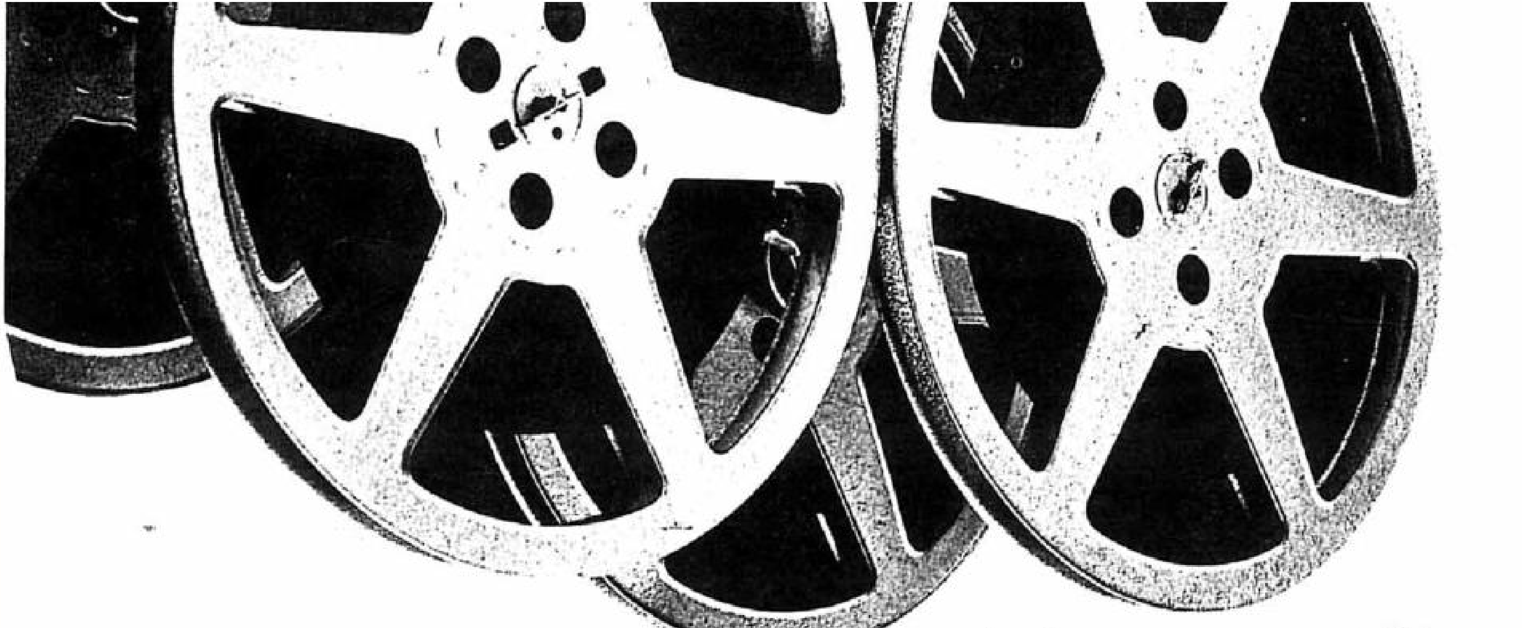
ساخت بحران، وسیله‌ای برای آشکارکردن نقش شخصیت‌هایی است که در تضاد، دچار بخت‌برگشتگی، و "شناخت‌خیال باطل و خودفریبی" خویش هستند. بخت برگشتگی، مرحلهٔ اوج هر بحران است. هربار که شخصیت یا قهرمان اصلی فیلم برای نیل به هدف‌هایش کوشش می‌کند — و نیل به آنها تقریبـــا" نزدیک و امکان‌پذیر بنظر می‌رسد— حادثهٔ غیرمنتظره‌ای برای دگرگونی بخت و اقبال او در آن لحظهٔ داستان رخ می‌دهد و وی را بدون راه چاره‌ای جز آزمودن راه چارهٔ دیگری برجا می‌گذارد. این وضع تازه در عوض به موانع و شکل‌های تازه‌تر مخالفت و ضدیت درهر بحران بعدی رهنمون می‌شود تا این که بخت برگشتگی نهایی در نقطهٔ اوج داستان فرا می‌رسد.

صحنهٔ الزامی

صحنهٔ الزامی، بخشی از یک رویداد دراماتیک است که بیننده تصور می‌کند "نقطه اوج" داستان فیلم است و اگر علاوه بر نقطهٔ اوج، یک چنین صحنه‌ای‌به‌بیننده نشان داده نشود، امکان دارد که سینما را با حالتی ناراضی ترک‌کند. این دو رویداد به اوج رسیده، دقیقا" در انتهای داستان فیلم به یکدیگر مربوط می‌شوند و ترتیب معمولی عبارت است از نخست صحنهٔ الزامی، وآنگاه، نقطهٔ اوج.

در فیلم "کابوی نیمه‌شب"، در مرحله‌ای از داستان، "الزامی" بود که جوباک توانائیهای خود را برای کاری که در پیش گرفته، ثابت کند. خط ثانوی داستان که با خط مقدماتی داستان پیوند می‌خورد به "رتسو" دوست چلاق"جو" ربط پیدا می‌کند که برای علاج سرفه‌های فراوان ناشی از سل و بازیافتن سلامتی خود، نومیدانه آرزوی سفر به فلوریدا را در مغز خود می‌پروراند و "الزامی" بود که "راتسو" سرانجام به فلوریدا برسد. هردونفر، صحنه‌های "الزامی" خود را به انجام رسانده‌اند و "جو" بالاخره پولی به دست می‌آورد و همچنان که بیننده انتظار داشته است مخارج سفر و اقامت موقتی "راتسو" در فلوریدا را تامین می‌کند. اما پس از این کوشش‌ها و انتظارها، نقطهٔ اوج به شکل مرگ "راتسو" و دگرگونی "جوباک" از هیات آدمی مغرور در پی کسب پول آسان، به آدمی بالغ و آگاه، مایل به‌انجام دادن کار صادقانه، فرا می‌رسد. بینندگان فیلم، مراحل تکاملی صحنهٔ "الزامی" را که در انتظارش بودند می‌پذیرند و آنگاه، اجرای مرحلهٔ اوج غیرمنتظره پیش می‌آید که مضمون موردنظر در یک حادثه دراماتیک را نشان می‌دهد.


کابوی نیمه شب



نقد و بررسی فیلم

سینما ، تلویزیون

روزهای سبز

کارگردان: استانسیلا و جدریکا
فیلمنامه: یرژی یزدیسکی (براساس داستان گروه سه‌نفره رودخانه سیاه) ـ فیلمبردار: یاچک کورسلی ـ بازیگران: توماس یاروزینسکی ـ یاچک برینیارسکی، آگنی یشکا ـ ۳۵ میلیمتری، رنگی، ۱۰۴ دقیقه ـ محصول لهستان.

در یکی از شهرهای لهستان هنگام جنگ جهانی دوم، سه‌کودک که دوست یکدیگرند به‌بازی وتفریح روزمره خود مشغولند. هجوم فاشیسم نازی زندگی خانواده‌های آنها و دنیای کودکانه‌شان را مورد تهدید قرار میدهد. هرکدام از سه کودک به‌نوعی مجبور میشوند تنها و آواره در شرایط ضدانسانی زندگی کنند و شاهد مناظر دلخراش باشند. اما مسائل احساسی آنها و مقاومتشان درزمان جنگ تنها عامل پایدارماندن صمیمیت و پاکی آنهاست.

روزهای سبز فیلمی است گیرا وبیاد ماندنی. صحنه‌های دلپذیر، قصه‌ای لطیف و صمیمی، فضائی ملموس که با استعاره نیز همراه است، و لحن صادقانه فیلمساز عواملی هستند که زیبائی فیلم را قوام می‌بخشند و هنر آنجاست که استانیسلاو جدریکا ازطریق شخصیت سه‌کودک، مفاهیم عمیق و دراماتیک فیلمش را از لابلای تصاویر زیبا و پرمفهوم به‌تماشاگر انتقال میدهد. نمونه‌برداریهای جدریکا در یک مقطع تاریخی و مردم کشورش کامل است و هدایت او برای ایجاد حس و رابطه سه کودک با مسائل فاجعه آمیز زندگی آنهم درجهت آفرینش یک‌فضای واقعی و تاثیرگذار از ارزشهای والائی برخوردار است.

*** * ***

جدریکا در روزهای سبز به کالبد شکافی آثار فجایع فاشیستهای هیتلری می‌پردازد و از میان تمام جلوه‌های "پاکی" و "معصومیت" که قربانیان این فجایع هستند، روی سه‌خانواده‌ناهمگون انگشت می‌گذارد که دوستی کودکهای این خانواده‌ها خط اصلی فیلم را جهت میدهد و درحقیقت این کودکان رسالتهای نسل خود را در روند حوادث جستجو می‌کنند و اینها کیستند؟

۱ ـ "وای تک" فرزند یک



کارگر لهستانی که کشورش دراشغال نازیهاست و پدرش به جنگ باآنها رفته است .

۲ ـ "آبرامک" فرزند یک کفاش چک که به لهستان پناه آورده، درحالیکه چکسلواکی هم در اشغال فاشیسم نازی است .

۳ ـ "ارنا" دختر یک داروساز آلمانی که در لهستان زندگی میکند و پدرش طرفدار نازیهاست .

مسائل عاطفی بین این سه دوست باتوجه به مشخصه‌های خانوادگی و اجتماعی‌شان اساس منطقی مواجهه فاشیسم با آنها را فراهم می‌آورد و اینجاست که این سه‌کودک سمبلی از مقاومت و دفاع از ارزشهای پاک میشوند . امتیاز برجسته روزهای سبز ، تصویری‌بودن آن است جدریکا تا آنجا که‌توانسته از زوایای مختلف و دیدنی فیلمبرداری کرده است . زوایائی که بهترین مکان برای ضبط صحنه‌های تاریخی از دید "وای تک" هستند . در آغاز فیلم ، وای‌تک را می‌بینیم و اسب سفید را . اسب سفیدی که برای او عامل کسب درآمد است و آن را به‌رخ هم‌بازیهایش‌می‌کشد . تاجائیکه آنرا معادل یک هواپیمای شکاری آلمانی میداند و درکنار اینها مفهوم سمبولیک اسب سفید نیز گهگاه نمودار میشود و چه صحنه زیبائی است که وقتی با پسر آلمانی بحث می‌کند . پسرک می‌پرسد : شما لهستانی‌ها چه دارید؟ وای تک می‌گوید "خیلی چیزها داریم ، مثلا" اسب داریم" شاید او نمیتواند آنچه میخواهد برزبان بیآورد اما حتما" اسب مفهوم سمبولیکش را دراینجا بروز میدهد . بهرحال این صحنه بلافاصله بارژه ارتش ربط داده میشود که وای‌تک وپدرش تحت تاثیر آن قرارمی‌گیرند و پدر به آنها می‌پیوندد . از همان آغاز فیلم "وای‌تک" . درپی کسب "قدرت" است و زمینه‌سازی ایجاد و شناخت این حس دربیان تصویری‌اش مطلوب است . وقتی پدر و مادرش راجع به فقر وبیکاری باهم جر و بحث می‌کنند ، از لای در ، درحالیکه سیب‌زمینی میخورد ، جریان را نظاره می‌کند و زمانی‌هم که پدرش کتک میخورد او باز دقیقا" ناظر است . این نظارت‌های او که در فیلم برآن تاکید زیاد میشود صرفنظر از هوش فوق العاده‌ای که دارد متضمن آگاهی برکل مسائل است . زمانی که آلمانها بخانه آنها می‌آیند و از شغل پدرش سئوال می‌کنند ، او بلافاصله جلوی گنجه‌ای که مادرش عکس پدر را درآنجا مخفی کرده می‌ایستد ، که این از آگاهی دقیق او نسبت به تمام ابعاد مسئله خبرمیدهد .

برای وای‌تک و خانواده‌اش ، لحظات سعادت همیشه ناپایدارند واین عامل مهمی در شکل‌گیری شخصیتش است . وقتی او درآغوش پدر و مادرش است ، صدای آژیر خطر آنها را از هم جدا می‌کند (ناپایداری لحظات سعادت‌آمیز) و یا هنگامی که خریدن رادیو را جشن گرفته‌اند خبر آغاز جنگ آسایش آنها را برهم میزند (تاکید دوباره براین ناپایداری) وچنین است که وای‌تک بدنبال ماوائی‌برای آسایش است و خانه اشرافی همسایه فرانسوی را نمونه‌ای از آن میداند . وقتی خانه‌شان را آتش می‌زنند دوربین رفاه و آسایش‌آن خانه اشرافی را در دل شب‌بخوبی القاء می‌کند ، اما او روبروی همان خانه‌غاری را می‌یابد که بصورت پناهگاهی است برای‌او و دوستانش. (تنها جای آسایش اوست) .

هنگامی که آلمانها درپی بردن آبرامک و خانواده‌اش‌هستند ، جدریکا با مهارت هرسه دوست را در صحنه حاضر میکند . وای‌تک به‌آوارگی آبرامک و خانواده‌اش‌خیره میشود و نگاههای عمیق و پرمعنی بین آندو ردوبدل میشود ، درهمین زمان پنجره همسایه باز میشود وارنا به‌بهانه آب‌دادن به‌گلها واقعه را می‌نگرد و بانگاه عصبی و پرسشگر خود وای‌تک را از خشم اینکه نمیتوانند آبرامک را نجات دهند آگاه میسازد و اینجا دوربین‌جدریکا است که از گوشه‌های مختلف رابطه تصویری این مثلث ماجرا (وای‌تک ـ آبرامک ـ ارنا) را به‌بهترین وجه برقرار می‌سازد .

یکی از احساس برانگیزترین و عمیق‌ترین صحنه‌های فیلم زمانی است که آبرامک زخمی ودوستانش درغار جمع میشوند . جدریکا دراینجا برخی مسائل رایج سینمائی را رها میکند و این‌حس‌کار اوست

۱ ـ مثلا" وای‌تک گلوله را با چاقو در نمی‌آورد و تصمیم‌می‌گیرد تا با کمک ارنا ، زخمی را به دکتر برسانند .

۲ ــ در بین راه غار تا منزل دکتر، آنها حواسشان به‌گشتی‌های آلمانی نیز هست، هم‌چنانکه آنها هم سرمی‌رسند.

۳ ــ وای‌تک با اینکه باهوش و سالم است، وقتی بچه‌های آلمانی او را مسخره می‌کنند واکنش مبتذل ورایجی را نشان نمیدهد (اشاره‌به معصومیت بیش از حداو) وبدین‌سان است که جدریکا به‌تماشاگر دروغ نمی‌گوید و پرهیز او از مسائل کاذب و رایج است‌که غنای تصویری فیلمش را دوچندان کرده است.

وقتی بچه‌ها مشغول بازی هستند، صدای رگبار گلوله، بازی آنها را قطع میکند (تاکید دوباره براختلال آسایش) وای‌تک شتابان ونگران به خرابه‌های مشرف بر خانه‌شان میرود و می‌بینند که آلمانها سر رسیده‌اند. فیلمبرداری از آن زاویه و بیان تدریجی جدریکا برای نمایش فاجعه، زیبائی تردید ناپذیری را بدین‌صحنه بخشیده است. سربازان آلمانی اول رادیو را بیرون می‌آورند (عامل جرم از نظر نازیها و آگاهی وای تک نسبت به‌آن)، بعد دوستان ضدفاشیسم پدرش را می‌کشند (وای‌تک از مبارزات آنها بطور نهانی آگاه شده بود) و سپس مادر و خواهر کوچکش را از هم جدا می‌کنند و در انتها تنها یادگار وابستگی خانوادگی وماوای آسایش او را به آتش‌میکشند نمای درشتی‌که‌ازصورت اشک‌آلود وای‌تک برپرده نمایان میشود تمامی رنجهائی که از مشاهده چنین لحظات رقت‌باری برده است، استادانه منعکس میکند. ساختن اسلحه چوبی توسط وای‌تک وتمرین قدرت او با آبرامک و آرزوی اینکه سه‌نفری باهم به‌افریقا بروند، به‌جائی که آفتاب همیشه‌میدرخشد، نگرشی است بی‌همتا در مقدمه پردازی سرنوشت کودکانی که‌شاهد جنایت بارترین اعمال طول‌تاریخ بوده‌اند و پاک زیستن و دوست بودن را از میان آتش و خون‌بدست آورده‌اند. فهم و درک این سه کودک از نقش خود و بازی بی‌نظیر آنها به استخوانبندی دراماتیک فیلم کمک شایانی کرده است. مثلا" وقتی وای‌تک، ارنا رابخاطر آلمانی‌بودنش سرزنش می‌کند واو را کتک می‌زند آبرامک با پختگی یک آدم میانسال او را از این کاربرحذر می‌کند. بطورکلی شخصیت‌های سه‌کودک، مکمل یکدیگرند. وای‌تک باهوش و پر احساس ووطن‌دوست، آبرامک متفکر وطراح، وارنا بردبار و مهربان است. وآنجا که ارنا و وای‌تک باهم خداحافظی می‌کنند (درحالیکه غیبت آبرامک فضای همیشگی راکدر ساخته است) در آستانه پایان جنگ نقشه رفتن سه‌تائی‌شان را به افریقا دوباره زنده می‌کنند و وای‌تک درمیان درختان قد برافراشته و سرسبز باقی می‌ماند، همچون نماینده نسلی قهرمان که به مقاومت و استواری همان درختان آزاده و توانمند زندگی‌می‌کنند.

روزهای سبز که در میان فیلمهای جشنوارهٔ فجر نیزتحسین تماشاگران را برانگیخته بود، از آثار برجستهٔ اروپای شرقی و سینمای لهستان است. فیلمی زیبا و صمیمی که بخاطر طرح و نگرش مسائل انسانی در محیطی جنگزده و خفقان‌آور، دیدنی وقابل توصیه است.

قطار ۳/۱۰ به‌یوما

کارگردان: دلمردیوز ــ فیلمنامه: هالستدولز ،ازداستانی نوشته المورلئونارد ــ تهیه‌کننده: دیویدهیل‌ویل، فیلمبردار: چارلزلاوتون جونیور ــ موسیقی متن: جرج دانینگ ــ بازیگران: گلن‌فورد، وان‌هفلین، ریچاردجیکل، فلیسیافار، هنری جونز ــ محصول ۱۹۵۷، کمپانی کلمبیا

۱ دن بلیس (وان‌هفلین) کشاورز فقیر، برای تامین معاش خانواده‌اش ناچار می‌شود دراستخدام باترفیلد (ریچارد جیکل) برآید تا به تعقیب بن‌وید (گلن‌فورد) و دارودسته‌اش که به دلیجان باترفیلد دستبرد زده‌اند، بپردازد. بلیس پس از دستگیری بن‌وید، در مقابل دریافت دویست دلار مسئولیت انتقال او را تا قطار ساعت ۳/۱۰ به‌مقصد یوما می‌پذیرد. افراد بن‌وید درصدد نجات او برمی‌آیند وطی حوادثی، بلیس انگیزه دیگری در مقابله با آنها پیدا می‌کند که آن، اثبات شایستگی خوداست. وی به رغم عدم پشتیبانی افراد شهر، در برابر وعدهٔ باج‌دادن بن‌وید نیز ایستادگی می‌کند و سرانجام، به‌مقصدمی‌رسد.

وسترن از هم‌آمیزی وقایع دوره‌ای از تاریخ آمریکا (بویژه جنگهای شمال و جنوب، و پس از آن تا اوایل قرن بیستم) باافسانه پردازی شکل گرفت.

نمایش گسترش غرب و اوضاع اجتماعی آن زمان (که خشونت و دزدی و... بخشی از آن بود) به‌وسیله سینما تجربه پدید آمدن سبک فیلمسازی وسترن شد. اما فیلمهای وسترن، عموما" با عمده کردن حادثه‌ها، بسیاری دیگر از ابعاد اجتماعی چگونگی تسخیرغرب و گسترش آن را نادیده می‌گیرند وبه‌تحریف واقعیتها می‌پردازند. با این‌حال، سینمای وسترن در تعالی زبان سینما، سهم تردیدناپذیری دارد.

پس از دورهٔ فیلمهای گانگستری وسترن با تمام جاذبه‌های تحرک و حادثه‌اش، گله‌ها و دلیجانها و ششلول‌بندها و جایزه بگیرها و سوارکارهایش، سینمای آمریکا را تسخیر کرد.

وستـــرن ، افتخـار سینمـای آمریکا شد و قابلیتهای این نوع فیلم با استفاده از تمامی امکانات وجاذبه‌های سینما ، تحرک و حادثه ، قهرمان‌پروری ، ارضاء حـس غرور و برتری تماشاگر در جنگ و عشق ، عاملی برای ترویج فرهنگ آمریکائی در سراسر جهان شد .

دلمردیوز یکی از فیلمسازان پرکار سبک وسترن است اما از بزرگان وسترن‌سازنیست . با این حال ، چند فیلمی که وی بعد از جنگ جهانی دوم و به دنبـال پایه‌ریزی روش جدید جان‌فورد و هاوارد هاکز در تغییر موضوع داستانهای وسترن ساخت ، جزو فیلمهای نسبتا" خوب وسترن است (مانند برانکوآپاچی ـ تیر شکسته) . اما "قطار ساعت ۳/۱۰ به یوما" برخلاف نوشتهٔ روی پوسترش که آن را جزو ده‌فیلم برجسته وسترن معرفی می‌کند ، از ضعیف‌ترین فیلمهای دلمردیوز است . فیلم دارای موضوعی آشنا و کلیشه‌ایست . کوشش برای تحلیل تاریخی و اجتماعی در آن نیست و تنها حادثه‌سازی می‌شود . فیلم ، حتی به عنوان یک اثر حادثه‌ای هم چفت و بست خوبی ندارد و کم تحرک است ، اما هیچیک از ضعفهای فیلم به‌اندازهٔ بازی بد ومکانیکی و شخصیت اصلی فیلم به‌آن لطمه نزده است ، به ویژه هنگامی که آنها منتظر رسیدن قطار ، در اتاق هتل ، تنها هستند . فیلم به دلیل عدم‌تحرکش ، به‌رغم آنکه صحنه‌هائی از آن حذف هم شده ، خسته‌کننده و کشدار است ، بجز در صحنه حمله داردوسته بن‌وید به دلیجان ودرگیری پلیس با راهزنان .

تلاشی که در معرفی بن‌وید بعنوان راهزن و آدمکشی که‌مهربان وانساندوست و جوانمردست و یا بطور خلاصه و ساده‌تر قهرمان پروری درعین منفی‌بودن نقش که در بسیاری از فیلمهای‌آمریکایی چه وسترن و چه‌غیر وسترن وجود دارد ، دراین فیلم بعلت بازی بد و ناچسب گلن‌فورد و نیز ضعف فیلمنامه و کارگردان در پرورش نقش وی انجام نمی‌گیرد . نمونه موفق دراینمورد فیلمهایی است که بوسیله جان‌فورد و وایلر در سالهای ۴۰ و ۵۰ با بازیگری جان‌وین ساخته شده است در واقع روش قهرمان‌پروری سینمائی یکی از سیاستهای ظریف فیلمهای‌هالیوودی است . ترویج و تبلیغ خشونت و کشتار بصورت منطقی و عادی و حتی بالاتر از آن قهرمانی ، چیزی است که در اکثر فیلمهای آمریکایی



بچشم می‌خورد . انتخاب بازیگر مشهور و دادن نقش منفی به‌وی وسپس تبرئه وی بازمینه‌سازی‌مناسب وظاهرا" انسان‌دوستانه تا حد قهرمان‌پروری ، تاجائیکه تماشاگر باتمام وجودخواستار رهایی قاتل و دزد و جانی از دام‌مارشال یا پلیس و قانون و مجازات است .

کامران ناظرعمو

۲

داستان این فیلم در سال ۱۸۷۰ دریکی ازمناطق غرب‌ایالات متحده اتفاق می‌افتد . ابتداء با راهزنی در جاده روبرو هستیم . مزرعه‌داری که ظاهرا" نقشی درداستان ندارد شاهد ماجرا است و حتی اسبش را هم موقتا" از دست می‌دهد . بعدا" وقتی راهزن را تصادفا" دستگیر می‌کنند و می‌خواهند او را برای اجرای عدالت به زندان یوما ببرند ، همین شخص صرفا" به‌خاطر مبلغ دویست‌دلاری که نصیبش شده و می‌تواند با تحویل‌دادن راهزن به دست‌آورد و بدین‌ترتیب وضع نابسامان خانواده خود را که براثر خشکسالی دچار چنین وضعیتی شده نجات بخشد ، محافظت او را برعهده می‌گیرد . بقیه حوادث فیلم انتظار این دو را برای ورود قطار و احیانا" حمله افراد راهزن جهت نجات وی تشکیل می‌دهد .

"دلمردیــوز" از آنجملـــه کارگردانهائی است که‌بااهمیت او در سینمای وسترن اعتنائی نشده است شاید بهاین‌دلیل بوده که‌هرگز وسترن حماسی نساخته است . او سینماگر مستندساز سینمای وسترن است که برداشتی واقع‌گرایانه از غرب آمریکا دارد و درفیلمهایش به‌دنبال قهرمان‌سازی بیهـــوده نیست . اهمیت آثار او در درستی‌و اعتبار آنها است . در آثار او چهره واقعی آن سالها نمودار بوده‌و جنبه‌های رمانتیکی واحساسی درآنها دیده نمی‌شود . شخصیتهای اصلی فیلمهای او قسمتی ازاجتماع کارگری محسوب می‌شوند :

در "جوبال" (۱۹۵۶)گله‌دار ، در "کابوی" (۱۹۵۸) گاوچران و در "درخت اعدام" (۱۹۵۹) معدنچی هستند .

فیلم "قطار سه و ده دقیقه" اثری است کلاسیک در زمینه دلهره وانتظار از سینمای وسترن و نمایشگر صفات قهرمانی شخصی معمولی و دست‌تنها است که یکه‌وتنها با شرارت و بدی می‌جنگد . هیجان دراماتیک داستان در برخورد شخصیتها چنانچه گفته شد برمحور انتظار برای فراری است که‌صورت نمی‌گیرد مزرعه‌دار یک آدم عادی

است و تا مسئله نجات خانواده و بدست‌آوردن پول برایش مطرح نباشد اصلاً" خود را درگیر ماجراها وحوادث نمی‌کند.
این فیلم از جمله آثاروسترن با فضای بسته است که فیلمنامه هوشمندانه و صرفه‌جویانه‌اش به خوبی درخدمت بازیگران بوده و کارگردانی استادانه "دلمردیوز" هرگز دچار ضعف نمی‌شود.
بعضی از منتقدین آمریکائی این فیلم را بدلیل فرم خاص مستند و واقع‌بینانه‌ای که دارد چهره واقعی غرب ندانسته و بهمین‌دلیل مهجور مانده است.

ابوالحسن علوی‌طباطبائی

مرد قانون

کارگردان: نیکلاس ری. با شرکت: جیمزکاگنی، جان‌درک، ارنست‌بورگناین. موسیقی: هوارد جاکسن، زمان نمایش: ۶۵ دقیقه. رنگی، محصول ۱۹۵۵ آمریکا.



دیوید (جان‌درک) جوان بطور اتفاقی با ماتیو (جیمزکاگنی) آشنا می‌شود. در ابتدای آشنائی بر اثر یک اشتباه، دیوید مورد اصابت گلوله مارشال نالایق شهر قرار می‌گیرد و براثر آن پای راستش فلج می‌شود. احساس مسئولیت درمقابل این حادثه ونیز تجلی دیوید بعنوان فرزندی که ماتیو سالها پیش از دست داده سبب می‌شود که او درصدد مراقبت و نگهداری از دیوید برآید. ماتیو که به سمت مارشال شهر انتخاب می‌شود، دیوید را علیرغم بی‌تجربگی و جوانی به معاونت خـــود برمی‌گزیند ولی دیوید باوجود محبتها و فداکاریهای ماتیو به‌او خیانت می‌کند و در دستبرد به‌بانک‌شهر باراهزنان همکاری می‌کندو...

پس از ربع قرن موفقیت فیلمهای وسترن، "مرد قانون" بازگشت ناگهانی وسترن بـــه رمانتیسیزم سالهای اواخر دهه ۱۹۳۰ بود.
علت این بازگشت و تغییر که در تمامی سطح فیلمسازی هالیوود برای مدت کوتاهی روی داد، به حوادث سالهای بین ۵۳ – ۱۹۵۱ و رویدادهای‌سیاسی آمریکا و تصفیه سینماگران در دوران مک‌کارتی مربوط می‌شود. درواقع سالهای اوایل دهه ۱۹۵۰ هالیوود شاهد بوجودآمدن نسل جدیدی از فیلمسازان شد.
"جانی گیتار" در سال ۱۹۵۴ که آن را هم نیکلاس ری ساخت، وبه‌دنبال آن مرد قانون به سال ۱۹۵۵، نشانگر تغییر در موضوع و محتواو فرم فیلمهای وسترن بود.
مرد قانون فیلمی است که از فرم و میزانسن و فضای مرسوم و سنتی وسترن برخوردار است اما نکته جالب توجه و درخور بحث درمورد آن بخصوص در روند سبک وسترن آنست که این فیلم درست درجهتی مخالف با فیلمهای وسترن پس از جنگ و اواخر دهه ۱۹۴۰، موضوع وزمینه داستانی خود را نه از تاریخ، بلکه از داستان پردازی رمانتیک وصرفا روانکاوانه از نوع موضوعهای مرسوم فیلمهای سالهای ۱۹۳۰ قرض گرفته است. مرد قانون فیلمی است که بیشتر از هرجنبه دیگر سعی در تحلیل روانکاوانه شخصیتهای اصلی خود دارد و در طول فیلم خشونت و سرکشی روح، اصلاح‌پذیری و عدم‌اصلاح پذیری آن و وجود نیروهای مرموز خیر و شر را در وجود شخصیتهای اصلی فیلم جستجو می‌کند. دیوید جوان، محمل این بررسی‌هاست. موقعیت سنی و حادثه پیش آمده و روحیه بخصوص اوست که‌دارای پیچیدگی و انعطاف پذیری است و ماتیو سمبل دوستی و پاکدامنی درمقابل وی قرار دارد. اوست که شریک و هدف تقاضاها ودرگیریهای درونی دیوید است. رویدادهای پیاپی در ابتدای فیلم بظاهر بر ضدهردوی‌آنهاکارمی‌کنند، سوء تفاهم و اشتباه سبب می‌شود که دیوید جوان پرشور و پراز امیداز یک‌پا فلج شود و این ضربه‌ایست که هم برای وی و هم برای ماتیو که خود را مسئول این حادثه می‌داند جبران‌ناپذیر اســـت. اگرچه انتخاب ماتیو بعنوان مارشال از طرف مردم‌شهر و انتخاب دیوید به‌سمت معاون کلانتر از طرف ماتیو می‌توانست راهگشایی برای دیوید ورابطه‌اش با ماتیو باشد، اما سنگینی این اتفاق (زخمی شدن دیوید) در تمامی طول فیلم بر دوش هردو شخصیت حس می‌شود ویکی از علل مهم جدائی ایندو است. دلیل ماتیو برای‌پشتیبانی از دیوید و دادن فرصت به وی برای اثبات شایستگی‌اش و صرفنظر کردن از خطاهای او، نه‌فقط نشانگر احساس مسئولیت ماتیو در مقابل

اوست بلکه دیوید تجلی فرزندی است که وی سالها پیش از دست داده است. اهمیت این مطلب بصورتی روشن در یکی از صحنه‌های ابتدای فیلم در گفتگوی بین ماتیو و همسرش برسر بالین دیویدمشخص می‌شود. لازم به‌یادآوری است که حوادث و شخصیتهای دیگر فیلم جنبه فرعی نسبت به موضوع‌اصلی — رابطه ماتیو و دیوید — دارد. در طول فیلم ماتیو بعنوان یک مرد خانواده تنها در نقطه‌یی دور در ذهن تماشاگر مطرح است اما موضوعی که برای بیننده اهمیت دارد وجود ماتیو بعنوان پشتیبان و حمایت کننده دیوید و نیروی بازدارنده او در مقابل کشش‌های منفی‌درونی اوست. کناره‌گیری دیوید ازسمت معاون کلانتر و دوری او از ماتیو باعث می‌شود که روابط بین آندو سرد شود و تلاشهای ماتیو در حفظ رابطه‌اش با وی و راهنمائیها و مهربانیهای او همگی بی‌حاصل و بی‌نتیجه باقی می‌مانندو دیوید سرخورده از شکستهای خود و اسیر تضادهای درونی برای کسب پول وموقعیت در انتخاب راه درست وا می‌ماند. غیبت دیوید وحذف موقتی وی از صحنه رویدادهای فیلم که علت آن در قسمتهای بعدی روشن می‌شود، این فرصت را به ماتیو می‌دهد که خارج از رابطه‌اش با دیوید به‌شرح بیشتر گذشته و زندگی و آرزوهای خود بپردازد. اگرچه این زمان بسیار کوتاه است اما مشخص می‌شود که ماتیو شش سال از عمرش را نیز درزندان گذرانده و هم‌سلول کسی بوده که اکنون بانک شهر را زده است. در فصل گفتگوی وی با همسرش، ماتیو از علاقش به تشکیل خانواده و داشتن فرزند صحبت می‌کند، که خود، سردی وفراموشی رابطه‌اش با دیوید را نشان می‌دهد، رابطه‌ای که اکنون بوضوح از بین رفته است. درتعقیب دزدان بانک در بیابانهاست که همه‌چیز روشن می‌شود. دیوید برروی ماتیو اسلحه می‌کشد و باو می‌گوید که پنهانی با دزدان زدو بند داشته است. در فصل پایان، بازهم تضاد خوبی و بدی، خود را در روح جوان و فاقد شکل دیوید نمایان میکند. ماتیو که از حادثه جان سالم بدر می‌برد تنها بازمانده راهزنان را با تیر می‌زند و درمقابل دیوید قرار می‌گیرد.

در پایان، دیوید برخود فائق می‌آید خوبی براو غلبه می‌کند اما ماتیو این را در نمی‌یابد و دریک لحظه بدون این که فرصت دریافت این موضوع و تصمیم‌گیری را داشته باشد، دیوید را می‌کشد. ترتیب دادن وقوع حوادث باین طریق درپایان مسلما" فرمی‌دراماتیکی به‌فیلم می‌دهد.

"مرد قانون" با شعارهای اخلاقی وتحلیلهای روانکاوانه‌خود، وقوع معجزه‌های بهنگام را محتمل می‌داند. در فیلم بیشترین تلاش در بازگویی یک داستان رمانتیک بکار رفته است، داستانی که شرحش بیشتر به‌کار ادبیات می‌خورد تا سینما، بخصوص تماشای این فیلم در زمان حاضر نه‌تنها بعلت تکنیک کهنه شده زمان ساخت فیلم و نه‌بعلت ضعف در خط و ربط وقایع، بلکه بجهت نقش و مقام امروزه فیلم درتحلیل روابط‌انسانی و روانشناسی اجتماعی‌و فردی است که اهمیت خود را از دست‌می‌دهد.

فرار از قلعه نهم

کارگردان: الدر اورازبایین — بازیگران: آسانلی آشیموف، تاباکوو — زمان نمایش ۹۰ دقیقه — سیاه وسفید — محصول شوروی.

وقایع این داستان در جریان جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۳ روی میدهد. آلکسیو سیلکو بهمراه مهندس بورکوتیس و سایر نیروهای مقاومت دستگیر و در قرارگاه نهم نازیها زندانی می‌شوند. دراین زندان عده‌ای نزدیک به هشتاد هزار نفر بوسیله نیروهای فاشیزم درلابلای دیوارها و زیر زمین دفن شده‌اند و کار زندانیان، کندن‌زمین و سوزاندن اجساد زندانیان قبلی است تاجا برای جسدهای تازه بوجود آید. سیلکو با کمک سایر زندانیان نقشه فرار از قلعهٔ نهم را میکشد. مهندس بورکوتیس که اوراخائن می‌نامند، قبل از مرگش نقشه ساختمان ذخایر نفت‌نازیها را برای سیلکو می‌کشد تاشاید او موفق به منفجرکردن آنها شود. در شب ژانویه ۶۴ نفر از زندانیان موفق به فرار می‌شوند و منابع نفت بوسیله نیروهای مقاومت منفجر می‌شود.

فیلم بهمان اندازه روشنگر وقایع جنگ جهانی دوم و شکست آلمانها است که از اسم بی‌مسمای آن می‌توان حدس زد و اگر درپی دیدن صحنه‌های پرحادثه‌فیلمهای معمول جنگی و فرار از زندان هستید، باید منتظر فیلمی مغایر با اسم آن باشید. اگرچه داستان فرار زندانیان از زندان آلمانها که تاکنون بارها بوسیله فیلم‌بازگو شده موضوع اصلی این فیلم را تشکیل می‌دهد، اما هیجان وابعاد اضطراب و زمینه‌سازی لازم برای بوجودآوردن لحظه‌های حساس و قراردادن شخصیت‌های فیلم در موقعیتی بین مرگ و زندگی که اساس کشش دراینگونه فیلمهاست، در فیلم "فرار از قلعه نهم" بوجود نمی‌آید. به‌رغم کیفیت فنی خوب فیلم و بازیگری نسبتا" خوب، فیلم در برقراری ارتباط بین شخصیت‌ها و بیننده ناموفق است. اکثر رویدادهای داستان خارج از انتظار بیننده روی

میدهد ، و اغلب بدلیل پایان یافتن غیرمنطقی سکانسها و عدم پیوستگی حوادث ، بیننده بیرون از رویدادهای داستان باقی می‌ماند . گویا فیلم علاوه برخودنمائیهای سینمایی ، مدعی تحلیل فلسفه فاشیزم در روابط انسانی نیزهست . ژنرال آلمانی بازداشتگاه که یکی از شخصیت‌های فرعی فیلم است ، محمل بیان فلسفه فاشیزم است . وی که قبل از جنگ استاد علم انسانشناسی بوده در مقابله‌اش با زندانیان از تفاوت بین انسان و حیوان صحبت می‌کند . تفاوتهای عقلانی و تشابه غریزی بین آندو در زندگی و کار و سایر جنبه‌ها را بازگو می‌کند ولی معلوم نیست فلسفه من درآوردی که او بیان می‌کند . از کیست و چه نزدیکی بافلسفه فاشیزم دارد . نیچه و فلسفه پوچی وی که الگویی شد برای بسیاری از جنبه‌های فلسفه‌فاشیزم ، در هیچ جا حتی در آثار آخرین سالهای پیش از مرگش که دچار اختلال روانی هم بود با انسان‌ها اینگونه برخورد نکرده است و از آن گذشته خودنمائیهای فلسفی این‌چنین ، اصولا" ربطی به‌موضوع فیلم ندارد . " فرار از قلعه نهم " حتی در هدفش که ساختن یک فیلم پرهیجان و پراضطراب از نوع فیلمهای گریز از زندان است ناموفق می‌ماند چه‌رسد به‌آن که سعی در روشن‌کردن روش و فلسفه فاشیزم داشته باشد . فیلم با آمدن نیروهای آلمان از دریا و مقابله نیروهای مقاومت با آنان آغاز می‌شود . این قسمت که در ابتدایش گفتار متنی نیز بهمراه دارد و در حدود هفت دقیقه بطول می‌انجامد ، بصورت یک‌بخش مجزا و بی‌ارتباط با قسمت‌های بعدی فیلم ، مقاومت نیروی ضدفاشیزم و کشتاربیرحمانه آلمانها را نشان میدهد . ازاینگونه سکانسهای نامشخص در فیلم زیاد است . مثلا" در ملاقات سیلکو با رابطشان که درشکه‌چی است و بعد ملاقاتش با دکتر چشم پزشک که برای اولین‌بار از ساختمان ذخایر آلمانها و سازنده‌اش مهندس بورکونس سخنی بمیان می‌آورد ، دلیل ملاقات سیلکو و نوع ارتباطش با هیچیک از این شخصیتها مشخص نیست . همچنین تلاش دومرد جوان از نیروهای مقاومت برای انجام ماموریتی نامعلوم ، ابهام داستان را بیشتر می‌کند . از همین‌جاهاست که تماشاگر کم‌کم فاصله‌اش باداستان زیاد می‌شود و بقول معروف سرنخ را گم می‌کند . تا اینجا نزدیک به بیست دقیقه از فیلم گذشته و تماشاگر از ساحل دریا به‌وسط شهر و کوچه پس کوچه‌ها کشیده می‌شود وازیک شخصیت فرعی به‌شخصیت فرعی دیگری معرفی می‌شود تا سرانجام سیلکو و مهندس دستگیر می‌شوند . از این ببعد نوبت سکانسهای ناتمام است که‌تماشاگر را میان زمین و آسمان ول کند . نمونه‌اش اکثر سکانسهای بازداشتگاه است که سروکار بیننده بیشتر با حدسی است که خود میزند تاچیزی که برروی پرده می‌بیند . و وظیفه بیان حوادث ، بیشتر بردوش نوار صدای‌فیلم گذاشته‌شده تا تصویرها . در طول فیلم زمینه برای کشتار دسته‌جمعی نیروهای مقاومت‌بوسیله نازیها بسیار فراهم می‌شود اما حتی برای یکبار در طول فیلم چنین حادثه‌یی رخ نمی‌دهد . این‌عوامل است که بیننده را خارج از فیلم نگه میدارد و رابطه‌ای با اوبرقرار نمی‌کند . شخصیت‌ها ضعفهای خود را دارند . مهندس گویا دارای عقاید متفاوتی با سیلکو و همچنین بانازیها است ، اما عقاید او جزو اسرار فیلم باقی می‌ماند . سیلکو گویا عاقلتر و صبورتر از بقیه افراد است و نقشه فرار را نیز او می‌کشد ودرمقابله با افراد نازی ، خونسرد وکارکشته بنظر می‌رسد ولی معلوم نیست چرا در آخر فیلم همراه با سایر زندانیان فراری سوار قطاری که وجودش در کنار زندان کمی بی‌منطق بنظر می‌رسد نمی‌شود ویکه‌وتنها و بیفایده به‌تیراندازی بطرف نیروهای نازی می‌پردازد تااینکه دستگیر می‌شود ، شایدعلتش ایجاد پایان دراماتیک برای فیلم باشد ! ولی جالبترین و مهیج‌ترین صحنه‌ها ، صحنه رقص‌آتش زندانیان است ، رقص عجیبی شبیه رقص سرخ‌پوستان که بی‌ارتباط با موضوع است و حامل هیچ حس و پیام و یا هیچ نکته‌یی در فیلم نیست . فقط رقص نور در این صحنه ، تصویرها را زیبا کرده است . "فرار از قلعه نهم " را تنها می‌توان به‌عنوان یک فیلم سرگرم‌کننده تماشا کرد و آسان از آن گذشت .

جنگ تونل

محصول چین ـ تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون : جمعه ۶۲/۷/۱۵

پیش از جنگ جهانی دوم . ژاپن به چین حمله می‌کند و جنگ ، پنج‌سال بدرازا می‌کشد . مردم یک روستای چین مصمم می‌شوند که علاوه بر دفاع از خود به قرارگاه مهمی از دشمن هم صدمه وارد کنند و با ک ن تونل و استفاده از "گروه مسلح کار" که از تشکیلات ارتش مردمی است ، نبرد را به پیش می‌برند .

درحالیکه از هفتهٔ جنگ چند روزی بیشتر دور نشده‌ایم ، فیلم "جنگ تونل" به قصد کارکردی دراین ایام بسیار متناسب است . جنگ با دشمن غاصب و مایه بسیج مردمی ، خود آنقدر بار دارد که فیلم راه پخش از تلویزیون را بیابد . تاآنجا که فیلم در ارتباط با تبلیغات جنگ معنی پیدا می‌کند ، پیام خود را منتقل می‌کند و ساختاری بسیار ابتدائی و ساده را برای بیان حرفهای خود برمی‌گزینند . همه‌چیز بطور عادی می‌گذرد . در حقیقت هیچ قصه‌ای درکار نیست . آدم بدها همین

طوری بدو آدم خوبها بطور قراردادی خوب‌اند. دشمن احمق است و بسادگی بدام می‌افتد و سرهنگ فرمانده از زور بلاهت، کمیک می‌نماید. بر هر چهره و حادثه بقدری تاکید می‌شود که همه‌کس و همه‌چیز از قبل قابل پیش‌بینی‌اند. فیلم به لحاظ بسیار ابتدائی بودن، کاری اصطلاحا" دبیرستانی جلوه می‌کند و هیجانی اگر در کار باشد کسانی را خوش می‌آید که تعداد فیلمهائی که در طول زندگی خود دیده‌اند از تعداد انگشتان یکدست تجاوز نمی‌کند. گفتاری که روی فیلم سوار شده بیشتر مناسب فضای نمایش فیلم انتخاب شده که شاید در اصل گفتاری درکار نبوده است. موسیقی متن فیلم، غریب و آزاردهنده است.

■

هفت تنها

ساخته‌ی: ارل بلامی



خانواده سیگل، برای مصون‌ماندن‌ازگزند‌شلول‌بندها و همچنین به‌خاطر دست‌یابی به‌زمینی بهتر برای کشت، از جنوب آمریکا به طرف شمال کوچ می‌کنند. دربین راه پدر به‌علت جراحتی درمی‌گذرد. پس از چندی مادر نیز بعد از بدنیاآوردن کودکی می‌میرد. شش کودک تنها به‌سرپرستی "جان"، پسر بزرگ خانواده، به‌راهشان ادامه میدهند. علیرغم آنکه در راه حوادث گوناگونی سدراه آنان می‌شود، ولی سرانجام این گروه به‌مکان موردنظرشان می‌رسند.

*** آمریکا کشور وسیعی است. دریکی دوقرن پیش مسافرت از یک نقطه به‌نقطه دیگری از آن (به بهانه‌های گوناگون، از جمله پیدا کردن زمین حاصلخیز و یا کشف معدن طلا) به دلیل خطرهای گوناگون، مسئله روز بوده و براساس این سفرها فیلمهای زیادی‌ساخته شده است.**

در تیتراژ فیلم عنوان می‌شود که فیلم براساس یک حادثه واقعی در سال ۱۸۴۳ ساخته شده است. با ذکر این موضوع، این انتظار در بیننده ایجاد می‌شود که بواسطه ارزشی که موضوع از نظر تاریخی داشته است، شاهد فیلمی پرکشش و جالب باشد، اما نه‌تنها اینطور نیست بلکه ریتم بسیـــار کند و همچنین داستانگوئی غیرجذاب و ناشیانه فیلم بسیاری ازتماشاگران را مجبور به‌ترک سالن می‌کند. فشرده‌ٔ حرف ارل بلامی اینست که "جان سیگل" پانزده شانزده‌سالهـ بعنوان شخصیت اصلی فیلم — در طی یک سفر جنوب به شمال، با به عهده داشتن سرپرستی شش کودک، تبدیل به مرد زندگی می‌شود. این خط قصه با یک بیان رسا و جذاب می‌تواند دستمایه خوبی باشد اما حوادث فیلم در سطح نازلی رخ می‌دهد. گذر از موانع طبیعـــی (مثلا" بالارفتن از یک تپه) آنگونه که فیلمساز قصد فاجعه — سازی از آن را دارد، اصلا" فاجعه نیست. حتی یک حادثه هم‌نیست. زیرا مدتهاست که سینما از مرزهای حیرت‌انگیزی در زمینه حادثه‌سازی گذشته است. این مشکل از انتخاب موضوع یک طرف و بازی بـــد بازیگران، مشخص نبودن موقعیت جغرافیائی، عدم شخصیت‌پردازی، تطبیق نداشتن دیالوگها و تصاویر، از طرف دیگر، مجموعه‌ای خسته کننده را ایجاد کرده است.

■

شکارچی پیر

محصول ژاپن — تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: جمعه ۶۲/۷/۸

پیرمردی بنام "هیزو" در یک روستای دورافتاده ژاپن مصمم می‌شود که خرس مهاجری را شکار کند. خرس، مردم بی‌گناه را آزار می‌دهد و بعضی از آنها را می‌درد. نوه پیرمرد شکارچی بهمراه تمام رویدادها حرکت می‌کند. گروه شکارچیان رقیب روستای مجاور کار عمده‌ای انجام نمی‌دهند ومردم محتاج کمک‌اند. شکارچی پیر با خود قرار گذاشته‌است که نتیجه هرچه باشد، این آخرین نبرد او باشد.

"شکارچی پیر"*، فیلم بدی است. فیلم هم در ساختار بداست وهم در نوع حرفی که قرار است بزند. صحنه‌های زائد و طولانی و پراز تاکید بسیار (مثلا" پیرمرد در کولاک)، نشان داده نشدن خرس تا قبل از چند دقیقه آخر فیلم، بیخودی پرهیبت نگه‌داشتن آن در ذهن تماشاگر، ماجرای کیسه

صفرای با ارزش و نبودن گفتار روی این‌چنین فیلمی که توضیح می‌طلبد ، سردرگم ماندن تماشاگر در وضعیت خانواده پیرمرد و پسر و نوه‌اش ، صدها بار زوم روی هرجا و هر چهره ، گیج‌شدن تماشاگر در وضعیت جغرافیای کل رویدادهای فیلم ، و قضیه‌ی ضعف دید پیرمرد و همسر مرحومه‌اش از عمده نمونه‌هائی است که فیلم را برای بار دوم غیرقابل دیدن می‌کند .

اسطوره پروری مردم ، رنج‌آور است . اینگونه فیلمها همیشه یک قهرمان بی‌باک با خود دارد که پهلوان‌وار ، مردم را از هرگونه گزندی محفوظ می‌دارد . این‌چنین قهرمان چه تفاوتی دارد با جیمزباند و یا کت‌بالو و یا ناصر ملک‌مطیعی که شخصیت‌های نازنین را از شر ضد قهرمانهای غیرنازنین نجات می‌دهد و کف و هورا را نصیب خود می‌کند؟ تمام اهالی حتی چندآبادی و روستا چشم و دل در گرو تنها شکارچی پیـــر می‌گذرانند تا که او لباس رزم را از جامه‌دان مخصوص که همسرش برای چنین روزی دوخته و آماده کرده بدر آورد و به‌تن کند و با سگی تعلیم یافته ، راهی نبرد شود . و آنهم یک تنه و در برف و کولاک و بی‌هیچ حمایتی و تنها بقصد خدمت و یا راضی‌کردن‌خود . فیلم به‌ما می‌گوید که هیزو بقصد رضای خود و نه حتی خالق خود و یا مردم چنین می‌کند . آیا این پیام مقبول است؟

مأموریت

بازیگران : کریستوفرپلامر ، توماس هلبرگ ، فرناندو ری ، کارولین سیمون



داستان فیلم : حادثه در یک کشوربی‌نام آمریکای لاتین می‌گذرد . شخصی بعنوان نماینده‌ٔ سازمان ملل متحد برای میانجیگری بین انقلابیون و رژیم دست نشانده‌ی آمریکا به آنجا اعزام می‌شود . در بدو ورود او رئیس جمهور قبلی که تمایلات مردمگرایانه دارد ، بوسیله نیروهای دست‌راستی به‌قتل می‌رسد . نماینده‌ٔ سازمان ملل کارش را با تحقیق برسر چگونگی انجام این ترور شروع می‌کند و علیرغم کارشکنی‌ها و تهدیدهای مکرر ، عاملین قتل را که زمینداران بزرگ هستند می‌یابد . با زمینه‌چینی‌های ضدانقلابیون ، او با رهبر انقلابیون که پزشک منطقه است آشنا می‌شود . این آشنایی باعث قرار ملاقات بین رهبران انقلابی از یکسو و سردمداران ضد انقلاب از سوی دیگر می‌شود . در روز مقرر ، در سر قرار ، انقلابیون دستگیر ، شکنجه و سپس به‌قتل می‌رسند . این اتفاق سبب آن می‌شود تا فرستاده سازمان ملل متوجه شود که اعزام او به عنوان میانجی ، فقط تله‌ای‌است برای کشتاررهبران انقلاب .

رخدادهای گوناگونی که در آمریکای لاتین صورت می‌گیرد ــ به‌خاطر دربرداشتن حوادث پر جذبه و درضمن مردمی ــ در یکی دودهه‌ی اخیر دستمایه خوبی برای کار فیلمسازان شده است . از این خوان گسترده ، هرکس به اندازه توان خود برداشته است . بعضی توانسته‌اند با این دستمایه‌ها ، فیلمهایی دلنشین و بیادماندنی عرضه کنند و بعضی نیز فقط شیفته‌ی سوژه‌ها شده‌اند ، که "ماموریت" از این دسته است .

فیلم در همان صحنه‌های اولیه (مثلا" صحنه‌ای که فرستاده ویژه سازمان "سیا" با فرستاده سازمان ملل درحال صحبت است) پرده از کل ماجــــرا برمیدارد ، از این‌رو آنچه را که فیلمساز در پایان فیلم قصد بیانش را دارد در همان آغاز آشکار می‌شود . به‌این‌ترتیب آنچه برای بخش بیشتر فیلم باقی می‌ماند ، روایت رخدادهاست . حوادث فیلم یکی بعد ازدیگری بوقوع می‌پیوندد و کارگردان سعی می‌کند هرصحنه را بطورمستقل به‌نمایش بگذارد ، بنابرایـــــن فیلم‌دارای افت و خیزهای فراوانی می‌شود . دقیق‌تر گفته شود ، هر قطعه فیلم ، برای خود فیلم کوتاهی‌ست ، که به‌فراخور موضوع ، تماشاگر جذب آن شده یا بی‌تفاوت از آن می‌گذرد . بطورمثال ، در صحنه‌ای که نماینده سازمان ملل در اطاق امن و محافظت شده خود تنهاست ، هرلحظه فکر می‌کند که تهدیدکنندگانش از دیوارهـــــا می‌گذرند و او را به‌قتل می‌رسانند . این صحنه با تلفیقی از رویا و واقعیت ، شکل زیبائی به‌خود گرفته است . درمقابل صحنه‌های دیدار او با دکتر محله فقیرنشین (که همان

رهبر انقلابیون است). و یا لحظه‌ی ملاقات بین دوگروه‌متخاصم (که اوج فیلم هم باید باشد) بسیار تصنعی است، و تماشاگر بی‌تفاوت از آن می‌گذرد. درمورد شخصیت‌پردازی فیلم، قابل اشاره است که هیچیک از بازیگران مناسب نقشی که ایفاء می‌کنند نیستند. "کریستوفر پلامر" در نقش سرهنگی که امور نظامی کشور را در دست دلرد (هم اوست که بعـــدا" به‌مقام ریاست جمهوری می‌رسد) از آن خشونت و ددمنشی نظامیان آمریکای لاتین خالی است، هرچند سعی شده است با گریم و آن عینک دودی و توپ تشرهای کودکانه، همانی شود که انتظار می‌رود. "توماس هلبرگ" در نقش فرستاده سازمان ملل بیشتر مناسب نقش‌های رومانتیک‌است تا یک سیاستمدار.

از نظر محتوا و پیام، فیلم یک جعل سیاسی ـ اجتماعی است. بین آنچه که در آمریکای لاتین رخ می‌دهد، با آنچه‌که تماشاگر در این فیلم شاهداست، تفاوتهای چشمگیری وجود دارد. فیلم باچند صحنه‌ی پیش پا افتاده از کشتارهایی که در این قاره وجود دارد، این وقایع را آنقدر حقیر جلوه می‌دهد که می‌شود بی‌توجه از کنار آنها گذشت. در حقیقت این فیلم با گفتن نیمی از واقعیت، بزرگترین دروغ‌ها رامی‌گوید.

جدال درمهتاب

کارگردان: مایکل پاول ـ بازیگر: درک‌بوگارد ـ محصول ۱۹۵۷، انگلستان ـ سیاه‌وسفید.

یکی از افسران انگلیسی خود را به‌جزیره‌ای در یونان که در اشغال آلمانی‌هاست، می‌رساند و سپس با کمک افراد محلی و افسر دیگری، طرح ربودن یک ژنرال آلمانی را که فرمانده و نماینده رایش است، به اجراء می‌گذارد. بعد از موفقیت در این‌کار، ژنرال را باخودشان به‌کوهستان می‌برند تا او را از قسمت دیگر جزیره توسط یک کشتی انگلیسی خارج کنند. آنها با کمک پسر بچه‌ای‌یونانی، موفق به‌این‌کار می‌شوند.

"جدال در مهتاب" یکی از انبوه‌آثاریست که برضد نازی‌ها ساخته شده است. فیلم، نقاط ضعف بیشماری دارد و در ارائه یک ریتم حساب شده ناتوان است. لحظه‌هائی به اوج می‌رسدولی بدون استفاده رها می‌شود و هر سکانس در ارتباط باسکانس قبل و بعدش جا نمی‌افتد. ولی می‌توان قسمت‌های خوبی هم دراین فیلم مشاهده‌کرد، از جمله فصل دزدیدن ژنرال که دارای کشش و ریتم نسبتا" خوبی است. اتومبیل حامل ژنرال از بین نازی‌ها می‌گذرد و هیجان لازم به تماشاگر منتقل می‌شود. چنین قسمتی در ابتدای فیلم که در دندانسازی اتفاق می‌افتد دارای تحرک و بازی‌خوبی از بازیگران فیلم است.

گذشت زمان، پیوسنگی لازم را ندارد. یکدفعه به‌شب چهاردهم‌ماه می‌رسیم و قراری که‌با کشتی‌انگلیسی است، شب پانزدهم ماه است. از زمانها، کارگـــردان نمی‌توانـــد استفاده‌ای در تند کردن ریتم داستان بکند. اما از افراد محلی به‌خوبی برای رساندن ژنرال به قسمت دیگر جزیره استفاده‌می‌برد. روی شخصیتها بطور جدی کار نمی‌کند، و فقط در یکی دو صحنه است که برای نشان‌دادن مشغله‌ٔ افراد بومی، یکی از آنها را در رابطه با بزی که تحمل بوی بد را ندارد قرار می‌دهد و به‌مایه‌ٔ کمدی کم‌رنگی می‌رسد. و یک مقدار با پسربچه‌ای که در آخر فیلم کمک قابل توجهی به داستان فیلم می‌کند. دیده بودیم که او پیش از این احتیاج به چکمه‌ای برای پوشیدن داشته و در گفتگوئی‌که‌با ژنرال دارد این فکر را القاء می‌کند که او بخاطر داشتن چکمه ممکن است از سکه‌ای که ژنرال به او داده استفاده کند و افراد را لو بدهد. در نمای دوری از او و سربازان آلمانی، هنوز ما را در انتظار قرار می‌دهد ولی با رفتن سربازان آلمانی به سوی دیگر، این زمینه‌سازی نیز همین‌جا خاتمه پیدا می‌کند و تاثیرش در سکانس آخر، فقط حرفهائی است که یکی از افراد محلی دربارهٔ اسیر گرفتن یک نفر و کشتن سربازان آلمانی می‌کند.

کارگردان برای‌شخصیت‌پردازی، بیشتر از کلام استفاده می‌کند، نه تصویر. مثلا" دراواخر فیلم ژنرال آلمانی روبه دو افسر انگلیسی



اعتراف به حرفه‌ای بودن آن دو می‌کند، که باز در سکانس قبلی با گفتار به‌آماتوربودن آنها اشاره‌ای کرده است. فیلم در مجموع ارزش زیادی ندارد اما هیجان لازم را برای ایجاد کشش در دنبال‌کردن فیلم توسط تماشاگر را دارد.

■

سال‌شمار تاریخ سینما

۱۹۳۳-۱۹۲۸

از مقدمه "دائره المعارف جهانی فیلم" (چاپ ۱۹۷۲)

تالیف "دکتر راجرمن ول"

۳

فصلی از تاریخ سینما

۲۹ — ۱۹۲۸ — فیلمهای دیگری که قسمتهائی از آنها صدادار است مثل خواندن و صحبت‌کردن بوسیله ضبط برروی دیسک ساخته می‌شوند "احمقهای خواننده" (برادران وارنر)، "قایق نمایـــــش" (یونیورسال) "خانمی بریپادەرو" (دیوید وارک گریفیث)، "ماسک آهنین" (فربنکس) محصول یونایتد آرتیستز و هاله لویا (کینگ ویدور). فیلمها بدوا" با یک دیسک همراه ساخته می‌شدند که بعدتر با یک نوار صدای دوبله باند که به همراه تصویرهر دو در یک سیستم بجریان می‌افتند جایگزین شد. در "کشتی بخار ویلی" اولین محصول کارتون میکی ماوس والت دیسنی، صدا روی فیلم ضبط شده است.

۱۹۲۹ — "رام کردن زن وحشی" با بازی مری پیکفورد و داگلاس فربنکس همراه با گفتار اضافی بوسیله "سام تیلور" کارگردانی می‌شود. "ملودی برادوی" اولین فیلم موزیکال "متروگلدوین مایر" ساخته می‌شود. بیش از ۹۰۰۰ سینما برای صدا سالنهای خود را سیم‌کشی کردند. در پی‌آمد ایجاد صدا بهای بلیت ورودی سینما از ۶۰ میلیون در هفته در سال ۱۹۲۷ به ۱۱۰ میلیون در ۱۹۲۹ ترقی کرد. آخرین فیلم مهم سینمای صامت فیلم بوسه (نوامبر ۱۹۲۹) بود با شرکت گاربو. متروگلدوین مایر نگران اثر لهجه گاربو بود اما وی با موفقیت کامل در فیلم "آناکریستی" در سال ۱۹۳۰ صحبت کرد. چاپلین به‌تنهائی به تکنیک سینمای صامت وفادار ماند. "روشنائیهای شهر" (۱۹۳۱) و "عصرجدید" (۱۹۳۶) هنوز فیلمهای صامت هستند، با افکت و موسیقی همزمان.

— در انگلستان: هیچکاک "حق السکـــوت" را می‌سازد، فیلم صامتی که دوباره‌سازی شده و به اولین فیلم ناطق انگلیسی با گفتار تبدیل می‌شود. "آنتونی اسکویت" اولین فیلم خود را که فیلمی صامت است بنام "شهابهای ثاقب" میسازد. در آمریکا "ملودی برادوی" پایه موزیکالهای اولیه را بنیاد می‌نهد. روبن مامولیان، "هورا" را می‌سازد. در آلمان "مارلین دیتریش" در اولین فیلم ناطق ظاهر می‌شود.

در زمینه مستند: در انگلستان، جان گریرسون مدرسه جدید مستندسازی اجتماعی را بافیلم خود بنام "ماهیگیران" شروع می‌کند. در هلند، یوریس ایونس "باران" را می‌سازد. در شوروی: تورین فیلم "ترکسیب" و ایزنشتین، "خط کلی" را می‌سازند. "کانتی" عکسبرداری با اشعه ایکس را در انگلستان برای تشخیص بیماریها منجمله سرطان توسعه داد. در آلمان: "متزنر" فیلم روانکاوانه "افسانه ئوبرفال" را می‌سازد.

۱۹۳۰ — در آمریکا: لوئیس مایلستون "در جبهه غرب خبری نیست" و هاوارد هیوز "فرشتگان جهنم" را میسازند. اتحادیه فیلم آمریکا برای حفظ موجودیت خود قانون سانسور را بوجود می‌آورد. در فرانسه: رنه‌کلر اولین فیلم ناطق فرانسوی را بنام "زیر بامهای پاریس" می‌سازد و ژان کوکتو فیلم "خون یک شاعر" را کارگردانی می‌کند. در آلمان: مارلین دیتریش در فیلم "فرشته آبی" ساخته ژوزف فون اشترنبرگ ظاهر می‌شود. "پابست" فیلم "جبهه غربی ۱۹۱۸" را می‌سازد. در شوروی: داوژنکو فیلم "زمین"، آخرین فیلم صامت را می‌سازد.

در زمینه مستند: در فرانسه، ژان ویگو فیلم طنزآمیز "درباره نیس" را می‌سازد. در آمریکا: لوئی جاکوبز "ساخت متحرک" را می‌سازد.

در زمینه نقاشی متحرک: در آمریکا، والت دیسنی اولین "سمفونی احمقانه" و "رقص اسکلت" را تهیه می‌کند.

۱۹۳۱— در آمریکا: "روشنائیهای شهر" چاپلین، "دشمن مردم" ویلیام ولمن با بازیگری جیمزکاگنی، و "سزار کوچک" مروین لروی با بازیگری "ادوارد جی رابینسون" ساخته می‌شود. "بینگ کراسبی" اولین کار بازیگری خود را به نقش یک آوازه‌خوان در یک

فیلم کمدی "مک سنت" آغاز می‌کند: فیلمهای دراکولا با بازی "بلالاگوسی" و "فرانکنشتین" با بازی "بوریس کارلوف" الگوی سینمای وحشت را پایه می‌گذرانند. "صفحه اول" ساخته لوئیس مایلستون با بازیگری آدولف منجو، دنیای مطبوعات آمریکا را بنمایش می‌گذارد. در آلمان: "رفاقت" به‌کارگردانی پابست و "ام (قاتل)" به‌کارگردانی فریتس لانگ ساخته‌می‌شود. در فرانسه: "ماده‌سگ" به‌کارگردانی ژان رنوار و "آزادی مال ماست" به کارگردانی رنه‌کلر ساخته می‌شود. درانگلستان: آنتونی اسکویت "به انگلستان بگو"را می‌سازد.

در زمینه سینمای آوانگارد (پیشرو): درفرانسه، فیلم "عصر طلائی" توسط لوئیس بونوئل ساخته می‌شود. در زمینه مستند: فیلم "تابو" توسط "مورنائو" و "فلاهرتی" ساخته می‌شود.

در زمینه نقاشی متحرک: در آلمان: "رقص مجار برامس" توسط "اسکار فیشینگر" ساخته می‌شود. در انگلستان: "لن لی" تجربیات خود را با نقاشی روی نوار سلولوئیدی آغاز می‌کند.

۱۹۳۲ — در آمریکا: "صورت زخمی" با بازیگری هوارد هیوز و پل مونی، "امشب دوستم بدار" بکارگردانی روبن مامولیان، "دردسر در بهشت" ساختهٔ ارنست لوبیچ و "علامت صلیب" بکارگردانی سیسیل ب. دومیل تهیه می‌شود. فیلمهای "شیرینی حیوانی" محصول ۱۹۳۰ و "پر اسب" محصول ۱۹۳۲ باعث به‌شهرت رسیدن "برادران مارکس" می‌شود. "کلودرینه" در فیلم "مرد نامرئی" ظاهر می‌شود. در شوروی: "ایوان" ساخته داوژنکو تهیه می‌شود. در انگلستان: الکساندر کوردا، تولیدات فیلم لندن‌را بنیاد می‌نهد، و مایکل بالکون بعد از ده‌سال تهیه‌کنندگی مسئولیت کمپانی گومون انگلیس را بعهده می‌گیرد.

در زمینه مستند: در انگلستان، فلاهرتی برای گریرسون فیلم "انگلستان صنعتی" را می‌سازد.

"اف. اس. اسمایت" فیلمی درمورد صعود به کوهستان بنام "فتح کامت" را می‌سازد. در اسپانیا "بونوئل "زمین بی‌نان"را که یک فیلم تحقیقی قاطع در زمینه کمبودهای عقلانی، گرسنگی و قحطی‌زدگی میان روستائیان اسپانیولی است، می‌سازد.

فستیوال فیلم ونیز بنیاد گذاشته می‌شود.

۱۹۳۳ — در شوروی: پودوفکین تجربیاتی در زمینه صدا در فیلم "فراری" انجام می‌دهد. در انگلستان: "زندگی خصوصی هنری هشتم" بکارگردانی کوردا، به‌بازیگری چارلزلافتون باموفقیت جهانی روبرو می‌شود. درآمریکا: گرتاگاربو در فیلم "ملکه کریستینا" بکارگردانی مامولیان بازی می‌کند. کاترین هیبورن در فیلم آمریکائی "زنان کوچک" بکارگردانی "جورج کیوکر" ایفای نقش می‌کند. فردآستر شخصیت سینمائی خود را با "جینجر راجرز" در فیلم "پرواز به ریو" آغاز می‌کند. "خیابان چهل و دوم"



حق‌السکوت ▲

▼ رفاقت



بکارگردانی "بیکن" و "کینگ‌کونگ" توسط شودساک و کوپر ساخته می‌شود. در آلمان: "گوبلز" کنترل صنعت فیلم را بنفع رژیم نازی بعهده می‌گیرد و فیلمهای "وصیتنامه دکترمابوز" بکارگردانی لانگ و "عاشقانه" بکارگردانی ماکس افولس را توقیف می‌کند. در فرانسه: ژان ویگو فیلم "نمره اخلاق، صفر" را می‌سازد.

در زمینه مستند: در انگلستان، پال روتا فیلم "تماس" را می‌سازد. در رابطه باهیئت بازاریابی امپراتوری که جان گریرسون بیش ازیکصد فیلم برای آن تهیه می‌کند، اداره پست عمومی واحد فیلم خود را بنیاد می‌نهد تا به‌اینکار تداوم بخشد و گریرسون بعنوان تهیه‌کننده بکار گمارده می‌شود.

در زمینه نقاشی متحرک: در آلمان، "لوته رینیگر" فیلم "کارمن" را می‌سازد. در آمریکا: "ماکس فلیشر" سریال "پاپای" خود را آغاز می‌کند. دیسنی سیستم تکنی‌کالر سه‌رنگی‌جدید را در فیلم "سمفونی احمقانه" بکار می‌گیرد.

انستیتوی فیلم انگلستان تاسیس می‌شود. ■

بقیه از صفحه ۸۲

آبادان، شهر مظلوم

کارگردان: محمدرضا اسلاملو، تهیه کنندگان: واحد تلویزیونی سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، گروه فیلم و سریال واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی ایران مستند، ۳۵ دقیقه ـ ۱۶ میلیمتری، رنگی.

دراین فیلم مقاومت آن دسته از مردم آبادان را که در این شهر باقی مانده‌اند، و رزمندگان مستقر در شهر را نشان می‌دهد. حرکت دوربین در گوشه و کنار شهر، در مکانهائیکه هر کدام زمانی مرکز آسایش و رفاه و تردد بوده‌اند، همه‌چیز را بخوبی منعکس می‌کند. بازار خالی، خیابانهای خلوت، خانه‌های بیشمار ویران و کاسبهای معدودی که مشتریانشان نیروهای مسلح هستند (واکسی و سلمانی) وهمچنین باقی مانده‌های مردم آبادانی در شهر، که هر روز در معرض خطر قرار دارند، وجوه مشخصه ظاهری این‌شهر در زمان جنگ است. در این فیلم، بیشتر پیرمردها و پیرزنها راوی حوادث ومصائب جنگ هستند. خانواده‌ای که در خیابان قدم میزند، شب هنگام بخاطر اصابت خمپاره به خانه‌شان از هم فرو می‌پاشد، و ما عمق فاجعه را می‌بینیم. آبادان، شهر مظلوم گزارشی است تاثیرگذار وملموس از آبادان جنگزده که دریادها می‌ماند.

راست‌قامتان

محصول کانون پرورش فکری‌کودکان و نوجوانان

نقاشی متحرک جالبی است از یک موضوع جنگی. یک افسر عراقی سوار برتانک، که هرلحظه بشکل خونخواری از تاریخ (چنگیز، نرون، هیتلر، ...) در می‌آید، وبه‌ایران حمله می‌کند و هربار دراثر شکست باز می‌گردد و دوباره آماده میشود اما کاری از پیش نمی‌برد، چون‌نیروهای مردمی (که دراینجا طبیعت ـ درختان‌نخل ـ



چنین نقشی را دارد)آن را سرکوب می‌کنند.

معلم من

کارگردان: غلامرضا جنت خـواه دوست ـ تهیه‌کننده: واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی ایران ـ مستند، ۴۴ دقیقه ـ ۱۶میلیمتری رنگی.

فیلمی است راجع به سرگذشت واقعی مهرداد آگین که دوپا و یکدست ندارد ولی با روحیه و ایمانی قوی از قهرمانان سرشناس والیبال معلولین میشود. فیلم، بیان سرگذشت او از زبان خودش است که در جمع دوستانش مطرح می‌کندو به تحول روحی و تکیه‌گاه اعتقادی یک رزمنده می‌پـردازد. فیلم سعی دارد تا روحیه یک قهرمان جنگ را پس از معلول‌شدن نشان دهد، چه در هنگام جنگ و چه درکسوت قهرمانی والیبال معلولین. فیلم، حالت روایتی دارد و جای صحنه‌هائی از جنگ (هرچند کوتاه) در آن خالیست ضمن اینکه صدابرداری آن نیز خالی از ایراد نیست.

اسکله البکر

کارگروهی: علی اصغر میرزائی، حسن‌آقا کریمی، چنگیز صیاد، فیروز ملکزاده، تهیه‌کننده: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ـ مستند، ۵ر۱۸ دقیقـــه ـ ۱۶ میلیمتری، رنگی.

فیلم، گزارشی است مستند از انهدام سکوهای صدور نفت عراق (البکر و العمیه) توسط رزمندگان نیروی دریائی‌جمهوری اسلامی ایران. این فیلم کـــه تاکنون چندبار از تلویزیون پخش شده است صحنه‌های واقعی‌عملیات انهدام سکوهای صدور نفت البکر عراق را در سال ۱۳۵۹ به‌نمایش می‌گذارد. این فیلم، فیلمبرداری خوبی دارد و با اینکه مستند است، خالق صحنه‌های هیجان آفرینی است.

با مدعی بگوئید...

تهیه‌کننده: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران ـ مستند، ۲۸ دقیقه ـ ۱۶میلیمتری، رنگی.

گزارشی است درباره جنایات صدام و تخریب بیمارستانها و بمباران مدارس. گوشه‌های دیگر فیلم اوضاع جبهه‌ها و تدارکات نیروهای مسلح را مطرح می‌کند.
فیلمی است که از لحاظ استناد به وقایع جنگ درخور ارزش است و مانند دیگر فیلمهائی که

در صدا و سیما تهیه میشود، به‌ثبت جنایات نیروهای دشمن بعثی می‌پردازد.

بربال ملائکه

تهیه‌کننده: واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی ایران - کارگردان: محمود بهادری - مستند، ۶۰ دقیقه - ۱۶ میلیمتری، رنگی.

فیلم گزارشی است مستند از میان فیلمهای گرفته شده بیش ازصد فیلمبردار مراکز مختلف سیمای جمهوری اسلامی که‌صحنه‌های مختلف عملیات فتح‌المبین را به تصویر می‌کشد. این فیلم با هماهنگی ستاد تبلیغات جنگ ساخته شده و فیلمی است که‌نمودار فعالیت فیلمبرداران مختلف سیمای جمهوری اسلامی ایران است. آنها توانسته‌اند با امکاناتی که دراختیار داشته‌اند گوشه‌هائی از وسعت عملیات فتح‌المبین را مستندسازی کنند.

به‌کدام مکتب است

کارگردان: منوچهر عسگری - تهیه کننده: واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی ایران - فیلمبرداران: وانوش وارطانیان، فرهادلسانی، مهرزاد ناظری، حسن حاج‌حسینی، امراله احمدجو - موسیقی متن: فریدون شهبازیان (اجراء ارکستر مجلسی سیمای جمهوری اسلامی ایران) - مستند، ۴۶ دقیقه - ۱۶ میلیمتری، رنگی.

فیلمی است درباره آزادسازی بستان بوسیله رزمندگان اسلام در عملیات طریق القدس که از میان فیلمهای متعددی تدوین شده است.

آنچه در این فیلم جلوه می‌کند، صحنه‌های واقعی از جنگ هستند و اینکه چگونه منطقه مهم واستراتژیکی چون بستان توسط رشادت رزمندگان پس از چندین ماه آزاد میشود. از موارد قابل ذکر، صحنه‌ای است که طی آن زمانی که رزمندگان در سنگر مشغول استراحت و گرفتن کمپوت از مسئول پخش موادغذائی هستند، خمپاره‌ای به آنجا اصابت میکند وتعدادی از رزمندگان شهید و زخمی میشوند که فیلمبردار با شجاعت تمام این صحنه راثبت کرده است.

همه‌جا جنگ، همه‌جا جبهه

تهیه‌کننده: مرکز اسلامی مطالعات هنری و فیلمسازی - داستانی، ۲۰ دقیقه - ۱۶ میلیمتری رنگی.

فیلمی است درباره نوجوانی که می‌خواهد برای یاری‌دادن به برادرش و دیگر رزمندگان اسلام به جبهه برود، ولی به‌یادگفته‌های برادرش می‌افتد و تصمیم می‌گیرد تادر روستا بماند و به مادر پیرش کمک کند.

حرکات مناسب دوربین‌بخصوص هنگامی که نوجوان در کوچه وبازار در رفت‌وآمد است فضای زمان جنگ و محیط اطراف او را به‌خوبی تصویر کرده است.

دو لاله سرخ

کارگردان: غلامرضا جنت‌خواه دوست - تهیه‌کننده: واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی ایران - مستند داستانی، ۱۸ دقیقه - رنگی، ۱۶ میلیمتری.

بیان سرگذشت مادر شجاعی است که دوفرزندش در جنگ شهید شده‌اند.

فیلم با گشت و گذاری که در بهشت زهرا دارد به بازگوئی خاطرات مادر از فرزندان‌شهیدش می‌پردازد. متاسفانه صدای بد فیلم امکان شنیدن حرفهای او را به‌تماشاگر نمی‌داد.

لبیک یا امام

کارگردان: غلامرضا جنت‌خواه دوست - تهیه‌کننده: واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی ایران - مستند، ۴۰ دقیقه - رنگی، ۱۶ میلیمتری.

فیلمی است مستند در مورد چگونگی اعزام نیروهای بسیج به جبهه‌های جنگ. در این فیلم مراحل مختلف اعزام نیروهای بسیج و فضای پرشوری که قبل‌از اعزام به جبهه‌ها در میان رزمندگان وجود دارد، بچشم می‌خورد. جنت‌خواه دوست که در دوفیلم دیگرش (معلم من، و دولاله سرخ) مسائل فردی ناشی از جنگ را مطرح کرده است در "لبیک یا امام" گوشه‌هائی از مسائل انبوه رزمندگان را ارائه می‌دهد. "لبیک یا امام" فیلمی است که بر روال مستندسازیهای واحد جنگ سیمای جمهوری‌اسلامی ساخته شده است.

چهل شاهد، روایت دوم (آزادی خرمشهر)

تهیه‌کننده: ستاد تبلیغات جنگ - فیلمبرداران: گروه چهل شاهد - مستند، ۶۰ دقیقه - ۱۶ میلیمتری، رنگی.

فیلمی است راجع به عملیات بیت‌المقدس که منتهی به آزادی خرمشهر میشود. این فیلم توسط گروه چهل شاهد فیلمبرداری شده که چندتن از آنان در جریان فیلمبرداری از عملیات مختلف شهید شده‌اند. اهمیت‌کاردرآنجاست که‌عده‌ای علاقمند برای ثبت وقایع جنگ در طول مدت جنگ به‌یادگیری فنون فیلمبرداری پرداخته و سپس به جبهه‌ها اعزام شده‌اند تا صحنه‌های واقعی را عینیت بخشند.

پل آزادی

کارگردان: مهدی مدنی - تهیه کننده: واحد جنگ سیمای جمهوری اسلامی ایران - فیلمبرداران: فرهاد صبا، محمد داوری - موسیقی‌متن: هوشنگ کامکار - مستند، ۱۰۰ دقیقه - ۳۵ میلیمتری، رنگی.

فیلمی است مستند درباره ساختن پلی به روی رودکارون که در انتها به فتح خرمشهر منتهی می‌شود.

این فیلم که از تلویزیون نیز پخش شده است، وقایع خرمشهر را از روزهای اول جنگ تا آزادی آن بطور اجمالی بررسی می‌کند. صحنه‌های خرمشهر خالی از سکنه و ویران، بسیار گویاست. قسمتی از فیلم به خاطرات یکی از رزمندگان مجروحی که در جریان کلیه رویدادهای خرمشهر بوده است، اختصاص دارد. سنتهای مردم عرب زبان خوزستان در جنگ، در این فیلم بخوبی نشان داده شده است. تدارکات وشور و همهمه رزمندگان قبل از حمله به خرمشهر بسیار خوب و روان بیان شده است و بطورکلی تماشاگر که از بدو فیلم خرمشهر را در آتش می‌بیند خود را برای دیدن حوادث بعدی مشتاق می‌یابد که حس این فیلم مستنداست.

نبرد حق

کارگروهی در شش قسمت ـ تهیه کننده: سیمای جمهوری اسلامی ایران (گروه فرهنگی واجتماعی)ـ مستند، ۲ ساعت و ۴۵ دقیقه

هرقسمت از ۶ قسمت فیلم به طرح ابعاد مختلف جنگ‌تحمیلی میپردازد:

نبرد حق ۱ (خلاقیت‌ها وجنگ)
مستند، ۲۲/۵ دقیقه ـ ۱۶ میلی‌متری، رنگی.

این فیلم گوشه‌ای از ابتکارات وخلاقیت‌های رزمندگان مردمی را مطرح می‌کند.

نبرد حق ۲ (خونین‌شهر تابازی‌دراز)
مستند ـ ۳۸ دقیقه ـ ۱۶میلی‌متری، رنگی.

نبرد حق ۳ (اعزام متخصص)
مستند، ۱۷/۵ دقیقه، ۱۶میلی متری، رنگی

نبرد حق ۴ (کمکرسانی)
مستند ـ ۲۰ دقیقه ـ ۱۶میلی متری

نبرد حق ۵ (خونین‌شهر، شهر خون، شهر عشق)
کارگروهی: محمود بهادری، فرهاد لسانی، حسین حقیقی، فرح مهدابی، و شهید رسول مصطفائی
مستند ـ ۵۹ دقیقه ـ ۱۶ میلی متری رنگی.

نبرد حق ۶ (شهیدان زنده‌اند)
کار گروهی: بهادری، مشیری، مهدابی، مومنی، لسانی، حقیقی، مستند، ۴۴ دقیقه ـ ۱۶ میلی متری، رنگی.

نکته‌ها

*** دست‌اندرکاران‌سینمای ایران وعلاقمندان سینمای آماتور، پای ثابت تماشای فیلم‌ها بودند، بطوریکه‌چهره‌های تماشاگران ثابت در روزهای آخر، برای یکدیگر آشنا بود.**

* فیلم‌های بلند سینمائی بیشتر از فیلم‌های مستند تماشاگر داشت بطوری که هنگام نمایش این فیلمها سالن نمایش پراز تماشاگر می‌شد. علت این بود که اغلب فیلمهای مستند، قبلا" از تلویزیون پخش شده بود وتماشاگران مطمئن بودند که فیلمهای پخش نشده نیز درآینده به وسیلهٔ تلویزیون نمایش داده خواهد شد.

*** تماشاگران از سیستم پخش صدای فیلمهای ۱۶ میلیمتری ناراضی بودند زیرا صدای این فیلمها گوش خراش و نامفهوم بود. با توجه به این که بسیاری از این فیلمها قبلا" از تلویزیون پخش شده بود، بنظر می‌رسید که ایراد باید از سیستم پخش صدای پروژکتور ۱۶ میلیمتری سینما باشد. در هنگام نمایش فیلم "دو لاله سرخ"، تماشاگران بناچار، خود با فیلم همزبان شدند و در واقع دوبله فیلم را به‌عهده‌گرفتند.**

* گاهی فیلمها باتاخیرنمایش داده‌میشدوپیش می‌آمد که برنامهٔ اعلام شده نیز نادیده گرفته می‌شد. از جمله در شب نمایش فیلم "جای پای قدیر"، فیلم کوتاه همراه آن که در برنامه گنجانده شده بود، به نمایش در نیامد.

*** همواره تعدادی از تماشاگران را سربازها تشکیل می‌دادند، صحنه‌های جنگی را برای هم تعریف می‌کردند و از بعضی صحنه‌ها انتقاد می‌کردند.**

* بطور کلی فرهنگ فیلمسازی در مورد مسائل جنگ هنوز در قالب خود جا نیفتاده است. صرفنظر از فیلمهائی که تلویزیون و ستاد تبلیغات جنگ براساس وظایف خود تهیه می‌کنند، با این‌حال فیلم برای "جنگ" کم ساخته می‌شود هرچند که امکانات برای ساختن "فیلم جنگی" همیشه وجود دارد. برای "جنگ" و مسائل بازتابی آن فیلم ساختن مترادف است با جا افتادگی فرهنگ فیلم‌سازی جنگ که واقعیتهای کنونی را با تمام ابعادش دربرمی‌گیرد و سینمای "جنگ" نیز باید همین‌ها را منعکس کند. در این رهگذر استعدادهای نهفته در فیلمهای آبادان شهر مظلوم، دوباره می‌خوانم و کیلومتر پنج را باید شناخت و به‌آنان امکان خودنمائی داد. ■

سری فیلمهای نبرد حق هر کدام به تنهائی جنبه‌های مختلف جنگ تحمیلی را دربر می‌گیرد. نبرد حق سعی دارد تا تمام‌مسائل جنگ را از عملیات رزمی گرفته تا کلیه فعالیتهای تدارکاتی پشت جبهه و جنبه‌های انسانی وعاطفی آن بررسی کند. فیلم نبرد حق ۵ از فیلمبرداری خوبی بهره‌مند بود. قسمت ششم این فیلم (شهیدان زنده‌اند) به سرگذشت چندتن از مجروحان جنگی در بیمارستانها می‌پردازد وخاطرات آنها را بازگو می‌کند که بیشتر مصاحبه‌های تلویزیونی را بیاد می‌آورد.

قوای مسلح

کارگردان: سینا صادقیان – تهیه کننده: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان – مستند، ۲/۱۴ دقیقه – ۳۵ میلیمتری، رنگی.

فیلمی است کوتاه دربارهٔ منهدم شدن سلاحهای دشمن بعثی و یک فروند میگ سقوط کرده عراقی.

فتح المبین

تهیه‌کننده: حوزه اندیشه و هنر اسلامی – فیلمبردار: رسول ملاقلی پور – مستند، ۴۵ دقیقه – ۱۶ میلیمتری، رنگی.

فیلمی است راجع به عملیات فتح‌المبین که بیانگر تلاشها و رشادتهای نیروهای رزمنده در آن عملیات است. این فیلم به یاد شهید رضا عسگری و گروهبان شهید عزیزاله شاملو ساخته شده است.

عملیات برون مرزی

کارگردان: سیروس‌تسلیمی – تهیه کننده: اداره عقیدتی سیاسی ارتش جمهوری اسلامی ایران – فیلمبرداران: رضا محمدی، علی محمدزاده – مستند داستانی، ۶۰ دقیقه – ۱۶ میلیمتری، رنگی.

این فیلم گزارشی است راجع به عملیات گروههای ویژه هوابرد (کلاه‌سبزها) که برای شرکت در عملیات برون مرزی اعزام شده وپس از تخریب دکل مخابراتی دشمن به پایگاه خود برمی‌گردند. فیلم از سه قسمت تشکیل یافته که قسمت اول به تمرین گروه‌های چریکی در آبادان و در دو قسمت دیگر به چگونگی عملیات برون‌مرزی گروههای هوابرد و تکاوران‌دریائی می‌پردازد.

فتح خونین شهر

تهیه‌کننده: واحد تلویزیونی سپاه پاسداران انقلاب اسلامی – مستند، ۲۰ دقیقه – ۱۶میلیمتری، رنگی.

فیلمی است راجع به تلاشهای نیروهای رزمنده‌ای که در عملیات آزادسازی خونین‌شهر شرکت‌دارند.

ضیافت‌الله

کارگروهی: علی شیرازی، احمد یوسفی، داریوش اشراقی، احمد مرادپور، حمزه‌پازانی، قاسم‌رستی خواه، علی نجفی، یگانه طاهری، علی‌کرمی، منوچهر زندی، صمد رستمخانی، حسین حقیقی – تهیه کننده: گروه اجتماعی سیمای جمهوری اسلامی ایران – مستند، ۱۰۱ دقیقه – ۱۶ میلیمتری، رنگی.

فیلم گزارشی است راجع به رزمندگان مستقر در جبهه‌آبادان. فیلم در دو قسمت ساخته شده است. قسمت اول تحت عنوان "عارفان شب مجاهدان روز" – یکروز از رمضان با سپاه، جهاد و امدادگران است. قسمت دوم فیلم "غریبان به قربت الله میروند" نام دارد.

صدای پای نور

کارگردان: جواد شمقدری – تهیه کننده: سازمان تبلیغات اسلامی، مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی – فیلمبرداران: محمد درمنش، آیت الله سیفی، جواد حبیب‌زاده، حسین علیمردانی، مهدی‌آشتیانی– موسیقی متن: اسمعیل تهرانی – مستند، ۱۱۵ دقیقه – ۱۶میلی متری، رنگی.

فیلمی است درباره روابط انسانی و اسلامی حاکم بر جبهه‌های جنگ تحمیلی که نشانگر روحیه رزمندگان است. فیلم به ثبت صحنه‌های حساس جنگ همت گمارده و در هنگام تهیه آن دوتن از فیلمبرداران آن زخمی شده‌اند.

جرم ما اینست

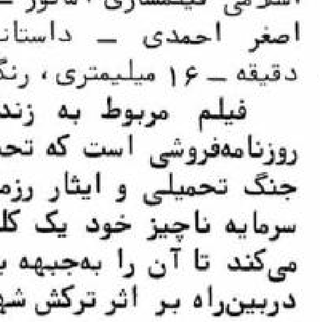
کارگردان: سینا صادقیان – تهیه کننده: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان – مستند، ۲/۵ دقیقه – ۳۵ میلیمتری، رنگی.

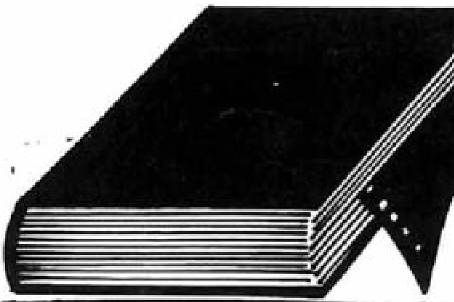
فیلم مستند کوتاهی است که به کمک عکس، صحنه‌های دلخراشی از جنگ تحمیلی را به‌نمایش می‌گذارد.

کوردلان

سناریست و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا – تهیه کننده: مرکز اسلامی فیلمسازی آماتور – بازیگر: اصغر احمدی – داستانی، ۱۳ دقیقه – ۱۶ میلیمتری، رنگی.

فیلم مربوط به زندگی پسر روزنامه‌فروشی است که تحت تاٴثیر جنگ تحمیلی و ایثار رزمندگان از سرمایه ناچیز خود یک کلمن تهیه می‌کند تا آن را به‌جبهه ببرد. اما دربین‌راه بر اثر ترکش شهید می‌شود.





معرفی ونقد کتاب



سینما و رئالیسم

گردآورنده: امیدروشن‌ضمیر، مترجمین: بابک عمادی، امید روشن‌ضمیر، نوبت چاپ: اول — تاریخ انتشار: بهار ۱۳۶۲ — تیراژ: ۱۵۰۰نسخه — ناشر: نما- ۱۸۴ صفحه، قیمت: ۲۵۰ ریال.

خسرو دهقان

کدام رئالیسم؟

سینما و رئالیسم ادامه کار و راه "پیام سینما" است که در سال ۱۳۶۱ انتشار یافت. سینماو رئالیسم یک مجموعه (جنگ) سینمائی است که امید است این دومین‌کار، آخرین نیز نباشد. تا آنجا که به سینمای نوشتاری ومحدوده این روزگار و این خطه مربوط می‌شود کاری است که شده و غنیمتی است که بجامانده، ولی باید به‌اماها و چراهایش هم پرداخت.

بررسی کتاب به‌دوپاره تقسیم می‌شود. بخش نخست در باب ساختار عمومی کتاب است و بخش دوم به‌پی‌جوئی چند و چون ۱۴ عنوان کتاب اختصاص دارد.

بخش اول

یک — سینما و رئالیسم موفق نیست. این عدم توفیق شامل نسخه‌هایی که روی دست مانده و بفروش هم نرفته می‌شود. ناموفقی کتاب به‌اسم کتاب برمی‌گردد.

سینما و رئالیسم فی‌نفسه اسم بدی نیست. اگر قرار می‌بود و شواهد نشان می‌داد که اسم کتاب درحد ساده و طبیعی یک اسم‌باقی می‌ماند و زنجیری از مقالات متناسب کنارهم می‌آمد کاری بدوی و اولیه انجام شده بود اما سردرگمی و مشکل دیدگاه سینمائی که گردآورنده را در خود تنیده است راه صافی رابیخودی براو ناهموار کرده است. امید روشن ضمیر متقبل انجام کار سنگین و دشواری شده است که با آوردن یک کلمه رئالیسم خواسته است کتاب را چون شهد در تن و جان مردم (ونه حتی خواننده بهرحال خاص این نوع متاع) بریزد.

فکر می‌کنم باید دیگر بخوبی آموخته باشیم که اولا" رئالیسم و معانی آن در چارچوب معادل چیزی چون یک فرهنگشناخت چند صد صفحه‌ای تعبیر و تفسیر دارد و ثانیا" مراد خود را از رئالیسم چگونه می‌گوئیم؟ آیا مراد رئالیسم فعل وانفعالات کل تاریخ سینما است که این کتاب جایگاهی را بعنوان رئالیسم می‌شناسد و در معرفی آن می‌کوشد و غیرآن را غیر رئالیسم می‌خواند. و یا خواننده این کتاب از طریق بازی با کلمه رئالیسم به‌مردم پیوند می‌خورد ویا رئالیسمی که تدارک این کتاب (از کاغذ و چاپ و انتشار و ...) با آن دست‌بگریبان بوده است؟ می‌بینیم که بحث، درخود پیچیده است و ساده‌کردن کل کار با انتخاب یکاسم، ساده‌انگارانه است. و ثالثا" این اسم برایمان عجیب و غریب نیست که ادامه طبیعی "پیام سینما" می‌شود "سینماو رئالیسم". رئالیسم و اینگونه تعبیر از آن، زیربنای کلیت کتاب است که بضرورت بازهم به آن خواهیم پرداخت.

دو — کتاب حاوی ۱۷۶ صفحه و ۱۳ تصویر با توضیح به ضمیمه است. شرح هیچ‌یک از عکس‌ها در صفحات اول کتاب طبق روال و سنت متداول اکثر کتابهای دنیا نیامده است. بر خواننده روشن نیست که چگونه و چرا این عکس‌ها انتخاب شده‌است.

"پیام سینما" و این کتاب، معرف وسواس نسبی گردآورنده است اما شناسنامه کتاب در صفحه دوم وفهرست در صفحه اول آورده شده است که درست نیست و جابجا است هفت مقاله‌ای که به آندره‌بازن نسبت دارد درست‌تر می بود اگر در کنارهم می‌آمد.

سه — غلط های چاپی در کتاب یافت می‌شود. غلطنامه‌ای درکار نیست و عذر و پوزش و توجیه و بهانه‌ای هم نمی‌آید.

چهار — زبان کتاب فارسی تحصیل نکرده است (نمونه: صفحه ۱۴۸ سطر ۶) در نقطه‌گذاری هم، کتاب نه‌به‌اصولی معتقد است و نه‌شیوه‌ای

خاص را برگزیده است.

پنج ــ ترجمه و متن باهم مقابله نشده است. اما جملات فراوانی در کتاب یافت می‌شود که فکر می‌کنم خواننده طالب برای سهولت در فهم آن باید بالاخره روزی به‌متن اصلی رجوع کند: (نمونه: صفحه ۱۵۰ سطر ۳) لغت‌ها و اصطلاحاتی است که ترجمه نشده است (مثال ــ لغت اسنوب در صفحه ۱۵۳) و مواردی است که درست‌ترجمه نشده است (مثال ــ New Deal عهدجدید معنی نمی‌دهد. صفحه ۱۳۴)

شش ــ در کتاب با پدیده پرانتز به‌نحوی خاص مواجه هستیم. تعداد پرانتزهای کتاب مرز یکهزار را در می‌نوردد و کاتالیزور مناسبی است که دست مترجمان را برای هرنوع توضیح و معنی و یادداشت و پانویس ورجوع به مرجع و اظهار عقیده مخالف با نویسنده و ذکر تاریخ و سن شخص و... بازگذاشته است. کاربرد پرانتز بدینگونه در کتاب بسیار بد است.[*] دراین مورد احتیاج به ذکر نمونه‌ای هم نیست، بس که فراوان است.

هفت ــ یادداشت‌ها فراوان و از همه‌گونه است. از توضیح نامی و تعریف ایسمی و بازکردن گره‌ای تکنیکی شروع می‌شود و به فیلم‌شناسی هرکارگردانی هم می‌رسد و گاه نقش پرانتزهای مقاله‌ها را هم بازی می‌کند. یادداشت‌ها گاه به‌گاه راه بر مقاله است اما باید متوجه بود کسی که باید "سیاست مولفین" آندره‌بازن را بخواند و جذب کند، لاجرم آنقدر باید بداند که "مردی که زیاد می‌دانست" لااقل کار چه فیلمسازی است. یادداشت‌ها درخور و متناسب باوزن مقاله‌های انتخاب شده نیست. واز اینرو کار رجوع برای خواننده دشوار است و بهتر می‌بود هرکدام درجای خود و در صفحه مربوط به‌خود بصورت پانویس می‌آمد. نکته آخر آنکه موارد مشابه‌ای در یادداشت‌ها یافت می‌شود.

هشت ــ مقاله‌ها بدون شناسنامه است. برخواننده روشن نیست که چگونه خواننده‌ای و درچه سطح و دانشی می‌باید که باشد. درحالیکه برایش مثلاً" در صفحه ۱۰۴ توضیح داده می‌شود که جویندگان طلا اثر چه فیلمسازی است،[*] اما شناسنامه‌خود مقاله "سیاست مولفین" روشن نیست که از چه بخش چه کتابی است و درچه تاریخی نگاشته شده است. و حتی پیشتر برویم که دلیل انتخاب مقاله‌ها هم روشن نیست. و ناچاریم به‌اسم کتاب پناه ببریم و حدس بزنیم که مقاله‌ای از "زاواتینی" در توجیه وترسیم رئالیسم در سینما است. حدسی که بهرحال حدس است و چندان دقیق نیست.

نه ــ در صفحه‌های ۱۷۴ و ۱۷۵ لیستی از ماخذهای این مجموعه آمده است. درست‌تر می‌بود اگر ماخذ هرمقاله به‌وضوح و روشن در پیشانی و یا آخر و یا پانویس خود مقاله می‌آمد. اگر تمام کتاب درباره موضوع واحدی بود و فصل بندی آن باهم متناسب بود و مقاله مثلاً" سوم زمینه‌ساز مقاله نهم بود، ارائه چنین ماخذی طبیعی می‌نمود اما در شرائط حاضر ارائه لیست بالابلندی باین صورت، بدومتظاهرانه است. و بیشتر کارکردی برای نوشتن دومقاله امید روشن ضمیر دارد.

بخش دوم

یک ــ *آندره‌بازن از دیدگاه رنوار، تروفو و کوکتو*

سه‌مقاله است در ستایش آندره‌بازن. ستایش و مرثیه‌های مرسوم که چیزی نمی‌آموزد. بیشتر از آنکه به‌آندره‌بازن نزدیک شویم یکباردیگر درمی‌یابیم که رنوار از تروفو و کوکتو بهتر است. توصیف کوکتو پرادا است و از تروفو جز آنکه آمده انتظاری نیست.

دو ــ مقاله ۲۰ صفحه‌ای آندره بازن بسیار خوب است. بازن یکی از مهمترین نگره‌پردازان عصر خویش است، مقاله از آخرین روزهای سینمای صامت شروع می‌کند و درهمان صفحه اول خلاصه دیدگاه خود و کارکرد مقاله را روشن می‌کند: (صفحه ۱۰)

آندره‌بازن، زبان سینما را به‌دو عامل منوط می‌داند: ترکیبات تصویری و امکانات تدوین. منظور خود را از ترکیبات تصویری به‌سبک دکورها و گریم و تاحدی حتی نحوه‌ی بازیگری والبته شیوه نورپردازی وکادربندی اختصاص می‌دهد و امکانات تدوین را شامل مونتاژ و یا ترتیب تصاویر نماهای مختلف در طول زمان‌می‌داند. در گذار از تدوین به‌اسامی آیزنشتاین و کولوشف برمی‌خوریم. اکسپرسیونیست را مختصری باز می‌کند و برای ژانر (نوع) اهمیتی شگرف در ارتباط با زبان سینما قائل است. کمال کلاسیک سینمای ناطق حدود سالهای ۴۰ را بردوپایه ژانر و سینمای صامت می‌داند و با مثالهای متعدد در همه‌جا مقصود خود را بخوبی بیان می‌دارد. به‌عمق تصویر در کارهای ولز (همشهری‌کین) و وایلر (بهترین سالهای زندگی ما) به‌تفصیل می‌پردازد. برای نئورئالیسم ارزشی خاص قائل است. پائیزا و آلمان سال صفر روسه‌لینی و دزد دوچرخه دسیکا را بیاد می‌آورد و از زاواتینی نام می‌برد و ویسکونتی را فرمالیست نئورئالیستها خطاب می‌کند. توجه کامل دارد به محدودیت امکان تجزیه و تحلیل همه فیلم‌هایی که از ۱۹۴۰ به‌این سوسیر تکاملی زبان سینما را تحت تاثیر قرارداده‌اند. و متذکر می‌شود که به‌جریانی از سینمای صامت که درآثار اشتروهایم و مورنائو و فلاهرتی و درایرمنعکس بوده اشاره‌ای نکرده است.

و در آخر دونکته‌ای که باید تذکر دهیم:

اول آنکه معتقد است "*سینماگر دیگر فقط رقیب نقاش و یا نمایش نامه‌نویس نیست بلکه او بالاخره همتای یک نویسنده است.*" تلاشی بیهوده که همیشه می‌شود تا سینماگر در ردیف کسی و یا مقامی قرار گیرد، تاسف‌انگیز است. بازن سینماگر را هم‌سنگ با خود سینماگر نمی‌سنجد وبانوعی شرمساری می‌کوشد تابرایش ارج و منزلتی قائل شود.

دوم: این مقاله در چهارراه سینما و بازن و تاریخ سینما و فضای سینمائی اکنون، چه محلی از اعراب دارد. مراد بهرحال چگونه رئالیسمی است؟

سه ــ *امکانات و محدودیت‌های مونتاژ*

مشکل مقاله امکانات و محدودیت‌های مونتاژ به دوعامل برمی‌گردد:

الف ــ این سومین مقاله مجموعه سینما و رئالیسم هیچگونه ارتباطی مشخص با رئالیسم ندارد. رئالیسم امکانات و محدودیت پخش و نمایش فیلم در ایران فیلم "بیم، الاغ کوچولو" را یا به نمایش نگذاشته استو یا به احتمال در محفلی بسیار

خصوصی و در زمانی ناشناخته بنمایش در آمده است، که در اصل هیچ‌تفاوتی ندارد. از اینرو مقاله بدل به‌عرصه ارائه اسمهائی شده که درحد اسم باقی می‌ماند و خواننده را با آن کاری نیست. " قصه استثنائی" و "اسب سفید" و "آنجا که هیچ‌کرکسی پرواز نمی‌کند". بمن و تو خواننده چه ربطی دارد؟

ب ــ مقاله درحدود جزوه‌های آکادمیک مدرسه و دانشگاه است. گنجاندن اینگونه مقاله‌ها در یک مجموعه رئالیستی کارکردی ندارد.

چهار ــ *زیبائی شناسی واقعیت: نئورئالیسم*

مقاله با مقدمه‌ای شروع می‌شود. مقدمه بسیار خوبی است بهمراه وعده‌هایی که خاص اینگونه مقدمه‌ها است و اجابت آنها بعید بنظرمی‌رسد. چارچوب کاری که بازن برای کل مقاله در مقدمه تدارک می‌بیند بیشتر از حد توانایی چند ۱۰صفحه‌ای مطلب است. لذا مقدمه جدا از مطلب بطور شیرین و خواندنی باقی می‌ماند. "پیشگامان" عنوان اول است. اشاره به نام "الکساندرو بلازتی" و توجه به‌نقش خاص و استثنائی او در پایه‌ریزی سینمای ایتالیا ی بخصوص قبل ازجنگ از نکات قابل یاد مقاله است.

در عنوان دوم "*رهایی: گسیختگی و رنسانس*" چرای علاقه به‌واقعیات روزمره و بریدن از گذشته کاویده می‌شود که چندان پروپیمان نیست.

در عنوان سوم "*عشق و انکار واقعیت*" زمینه‌های استدلالی ضعیف وسطح احساساتیگرای بازن براو غلبه می‌کند.، بهیچ‌وجه چیزی از چگونگی انسانهای واقعی در سینمای‌نئورئالیسم یاد نمی‌گیریم و مزیت آنها را بر نوع‌های دیگر متوجه نمی‌شویم. تنها به اینگونه جملات بسیار برمی‌خوریم:

"*من شایستگی و ارزش فیلمهای ایتالیائی معاصر را در انسان‌گرایی (اومانیزم) بینائی آنها می‌یابم*"

عنوان چهارم "ترکیبی از بازیگران" است که بسیارخوب وضعیت هنرپیشگان حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای را در نئورئالیزم روشن می‌کند.

عنوان پنجم "*فرمالیسم، واقع‌گرایی و واقعیت*" است. مطلب دراین قسمت روشن نیست و کاملا" متناقض است. آنچه مطلب را ضعیف می‌کند قائل‌بودن بازن است به جدائی فرم و محتوا، و حتی عنوان‌کردن آن و تشریح جداگانه آنها. و همین دوگانه پنداری فرم از محتوا او را به تناقض گویی فراوانی کشانده است. نمونه لازم نیست. کل این قسمت مملو از مثالهای بیشماری است که قابل رجوع است.

عنوان "*از همشهری‌کین تا فاربیک*" کوشش دیگری است در معنابخشیدن به‌واقعیت و سردرگم بودن و ماندن درهزارتوی تفسیر و تعبیر این واژه: مطلب بیشتر سئوال بوجود می‌آوردتا مشکلی را پاسخگو باشد.

عنوان هفتم که پائیزا نام دارد به‌ستایشی از پائیزا بسنده شده است وهمین.

در عناوین هشتم و نهم یعنی "*تکنیک روایتی*" و "*واقع‌گرایی سینمای ایتالیا و تکنیک‌رمان آمریکایی*" به علاقه وافربازن به ادبیات و نوع‌هائی از رمان و نویسنده‌هایی خاص پی می‌بریم. و اتصال او را به ادبیات ردیابی می‌کنیم و اصرار و ابرام‌اش را در اینکه تاثیر سارویان برویسکونتی برهمگان روشن است می‌خوانیم. این قسمت عرصه ماحصل مطالعات چند ساله بازن در باب بخشی از ادبیات و تعدادی از نویسندگان آمریکا است. بازن می‌کوشد تا بقول خود شان سینماگر را حداقل به‌شان ادیب نزدیک کند. نفس کوششی‌که گفتیم از پایه بسیار اشکال دارد.

پنج ــ *وظیفهٔ حقیقی سینما قصه گفتن نیست.*

مقاله ۱۲ پاره‌ای زاواتینی در ترسیم چهره‌ای از نئورئالیسم ازحد کلیات درنمی‌گذرد. درنگاه ساده‌اولیه مشکل برمی‌گردد به‌نفس مقاله‌نویسی درباره موضوعات وسیع و پیچیده. ۵ الی ۶ هزارکلمه کاری بیش از معرفی ساده‌ای از چهره زاواتینی رانمی‌تواند انجام دهد. از واقعیت و نئورئالیزم چیز مهمی فرانمی‌گیریم. زاواتینی بطور مداوم ازاحترام وعلاقه خود نسبت به واقعیت سخن می‌راند و حتی گاه متناقض هم می‌گوید. واقعیت مقوله پیچیده‌ایست که در دستهای زاواتینی همچنان پیچیده و حل نشده باقی می‌ماند. اگر زاواتینی با مثال‌جزئیاتی از شرح مثلا" یک فیلمنامه‌اش را می‌نوشت، شاید ما بهتر درمی‌یافتیم که لااقل واقعیت و نئورئالیزم از دیدگاه او چه معنی می‌دهد. زاواتینی حتی در مواردی اشتباه هم می‌کند و موضوع بزرگ و موضوع کوچک را با واقعیت و ابداع یکی فرض می‌کند. نئورئالیزم بهرحال توانست‌موضوع‌های ساده و کوچک را بکارگیرد اما هیچوقت نتوانست واقعیت را ضبط و یا لااقل بازآفرینی کند که این نه از ضعف نئورئالیزم که از عدم امکان ناممکنی را ممکن ساختن مایه می‌گیرد. واقعیت، همیشه واقعیت باقی می‌ماند و فیلمسازی در مقوله ابداع و تصنع واقعیت است. چنانچه بهرحال‌واقعیت نشان داد که نئورئالیزم قابل دوام نیست.

شش ــ *سیاست مولفین:*

مقاله انتقادی است درباره نگره مولف و طرفداران کایه دوسینمائی‌آن در فرانسه. بازن با استادی کامل روی مرزآری و نه‌نگره‌ی مولف گام می‌زند و در آخر عبارتی زیبا دارد که مبین کل مقاله است. "*مولف بله ولی مولف چی؟*"

هفت و هشت ــ *الیاکازان و زنده‌باد زاپاتا:*

مصاحبه میشل سیمان و مقاله پل وندرووود چهره دورو و مزور الیاکازان را بهتر آشکار می‌کند. بخوبی می‌فهمیم که ایده اصلی برغم اظهار صریح‌اش متعلق باو نبوده است. و او هنوز هم نمی‌داند که‌چرا زانوک‌زنده‌باد زاپاتا را تهیه کرده است. تحت تاثیر بودنش از آیزنشتاین و داوژنکو سخن گزافه‌ای بیش نیست. پل وندرووود اظهار می‌دارد که اشتاین‌بک و کازان در نوعی سرگردانی ایدئولوژیک غوطه‌ور بودند. مقاله وندرووود بخوبی هزارتوی زنده‌باد زاپاتا را ترسیم می‌کند وباصراحت می‌گوید:

"*زنده‌باد زاپاتا* به‌هیچ‌وجه قرار نبود *انقلاب مکزیک را بازسازی کند. فیلم به‌شکلی سرگرم‌کننده و جذاب با تضادها و محافظه‌کاری‌های شورش زاپاتا* دست و پنجه نرم می‌کند. بطورخلاصه *زنده‌باد زاپاتا از نقطه‌نظر تصویری که از انقلاب مکزیک ارائه* می‌دهد *دارای ارزش* نسبی است. *اما* ازاین مهمتر آنست که فیلم نمایانگر

یک آمریکای گرفتار در جنگ سرد، بطالت و بیهودگی لیبرالهای سرگردان، تاثیر کمیته ردیابی فعالیتهای ضد آمریکائی برفرهنگ ملت، شم تجارتی داریل ف. زانوک، اخلاقیات اتاق خوابی آمریکائیان، سیاستهای دولت مکزیک، عکس‌العملهای اولیه هالیوود در برابر تلویزیون، حال و هوای کشور درگیر و دار تغییرات اجتماعی، و بدون‌شک خیلی مسائل دیگر است. (صفحه ۱۳۲)

نه ـ ژان رنوار:

تاریخ امضاء مطلب نشان از گذشت ۱۰ سال را می‌دهد و باید متعلق بدوران محصلی امید روشن ضمیر باشد. درحدکار مدرسه می‌تواند مشق شبانه‌ای باشد که خواندنش برای هم‌کلاسی‌ها درزنگ راحت‌باش شاید خالی از فایده نبوده است اما مطلب بداست، بدودلیل: اول آنکه انتخاب چنین مطلبی درچنین مجموعه‌ای که قرار است سینما و رئالیسم باشد درست نیست چرا که بسیار تئوریک است و اشاره‌هائی به‌صحنه‌هائی دارد که در قلمرو حروف و کاغذ و مقاله نمی‌گنجد و پرده سفید و پروژکتور و موویلا و غیره را برای تشریح‌جزئیاتش می‌طلبد و دوم آنکه مطلب شروع ومتن و خاتمه‌ای ندارد و بارقه‌ای رها شده از آتشکده‌ایست که نه‌آتشگاه را تداعی می‌کند ونه‌جائی رامی‌سوزاند.

ده ـ ژان‌گابن

مقاله در اصل ستایش‌نامه‌ایست از ژان‌گابن که سعی می‌کند تا لحنی تحلیلی را حفظ کند. بازن ژان‌گابن را در چارچوب نقش همیشگی‌اش می‌کاود و می‌کوشد تا ثابت کند که سرنوشت او را در سرشت زندگی‌اش و نقش مایه‌هائی که برعهده می‌گیرد ارزیابی می‌کند. و در این راه تا به آنجا پیش می‌رود که از بکاربردن لغاتی چون اسطوره و افسانه در مورد او ناگزیر می‌شود.

یازده ـ ژان‌کوکتو

معرفی ژان‌کوکتو، کوتاه و ناقص برگزار شده است. بدنبال معرفی، جمله‌های قصار و کاریکاتورهائی از او آمده است. هیچگونه محملی حایل اینگونه یادداشتهای بکلی پراکنده نیست. ملغمه‌ایست از یادآمده‌های پشت صحنه فیلمها و گاه حتی طرحهای اولیه اشعاری که بدردپشت کارت پستال و حاشیه تبریک و سردر مدارس هنری و یا پاتویس بغلی می‌خورد. مجموعه‌ای که قرار است سینما و رئالیسم باشد را بطورمثال با این گفته ژان کوکتو چگونه درعمل و ذهن سازش دهیم:

"نقش یک شاعر ثابت‌کردن‌نیست بلکه تایید کردن است، و این بدون عرضه‌کردن دلایل طاقت‌فرسایی که دراختیار و منشاء نگرش تاییدی‌اش است." (صفحه ۱۵۰)

فصلی از فیلم "اورفه" با مقدمه وموخره‌ای آمده است. اورفه به‌دنیای اسطوره تعلق دارد. اسطوره فناناپذیری و محکومیت مرگ. آوردن یک فصل اورفه چیزی را به ذهن و اندیشه منتقل نمی‌سازد و به تمامیت اثرهم لطمه وارد می‌آورد. جذابیت کار مخدوش شده و ارائه چنین سوررئالی در کنارمقاله‌ای از چزاره زاواتینی و در مجموعه‌ای بنام سینما ورئالیسم نتیجه کارکرد ذهن گردآورنده‌ایست که رئالیسم برایش آرامش بخشی (بهرشکل) بیش نیست و جزبازی کردن باذهن مشغولیهای خودبهانه‌ای دیگر از او مسموع نخواهد بود.

دوازده: نکاتی درمورد بازن

از آنجا که‌نیمی از کل کتاب در اقلیم بازن است و نام مجموعه سینما ورئالیسم است این مقاله آخر به‌بررسی و چند و چون رئالیسم و بازن و نقد خود مجموعه پرداخته است. گردآورنده به‌روشنی از فراز و فرودهای ذهنی‌اش واز تعبیراتش که گاه به استناد و گاه با نقد بازن همراه است سخن می‌گوید. مقاله بازگوی ابهام رئالیسم در کل مجموعه است. و اینکه رئالیسم را هرکسی از ظن خودیار می‌شوددیدگاهی است که اگر هدف مجموعه است هم درست است و هم بیشتر قابل حدس و گمان چرا که نبودن مقدمه برکل مجموعه و یا مقدمه‌ای کوتاه برهر مقاله ابهام را صدچندان کرده است. بهتر می‌بود که پاره‌ای از این مقاله بعنوان مقدمه لعل کتاب می‌آمد تا وضع از اول روشن می‌بود. ازدیگر مشکلات، شاهد مثال آوردن از زمین و زمان و کائنات است که هرکدام واروی قطب دیگری قرار دارد و این انتقاد از خود را ضعیف کرده است وشاهد مثال‌آوردن از نادرپور و جیمز جویس در کنار هم تعبیری جدید از یک شوخی قدیمی است. جهت بعضی مدعاها خودکافی است اما پای‌برهان و شاهد که بمیان می‌آید هزاران اما و اگر را بدنبال خود می‌آوردکه به هیچوجه دواصل لازم نبوده است، تعارف چند خط آخر مقاله، جدی بودن بررسی را به‌تردید می‌اندازد. واین سئوال پیش می‌آید که آیاامید روشن‌ضمیر به‌آنچه گفته است براستی مومن است؟

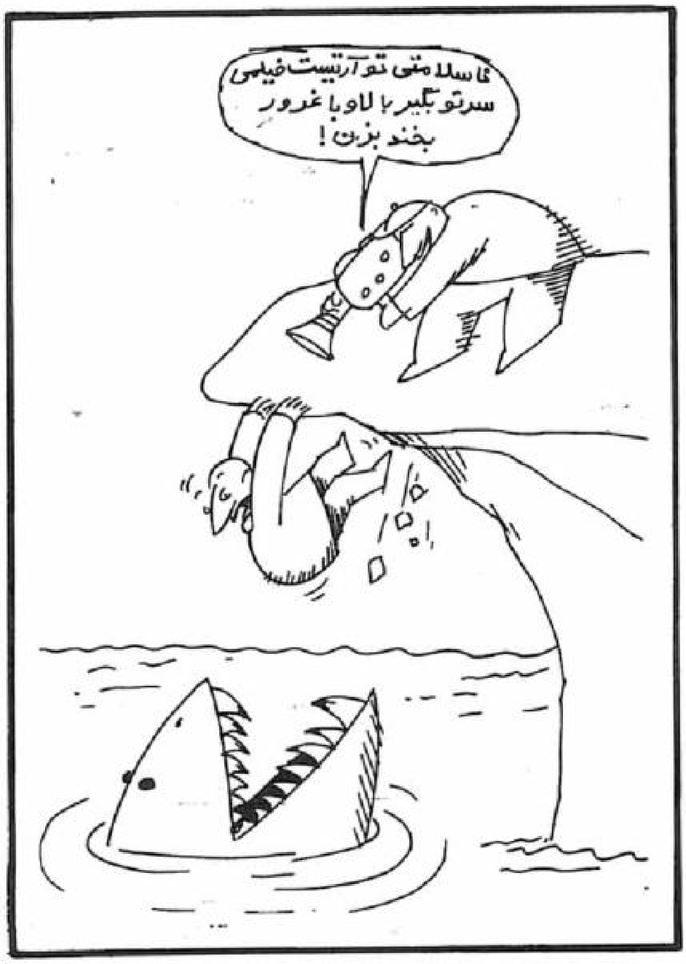
تابستان ۶۲



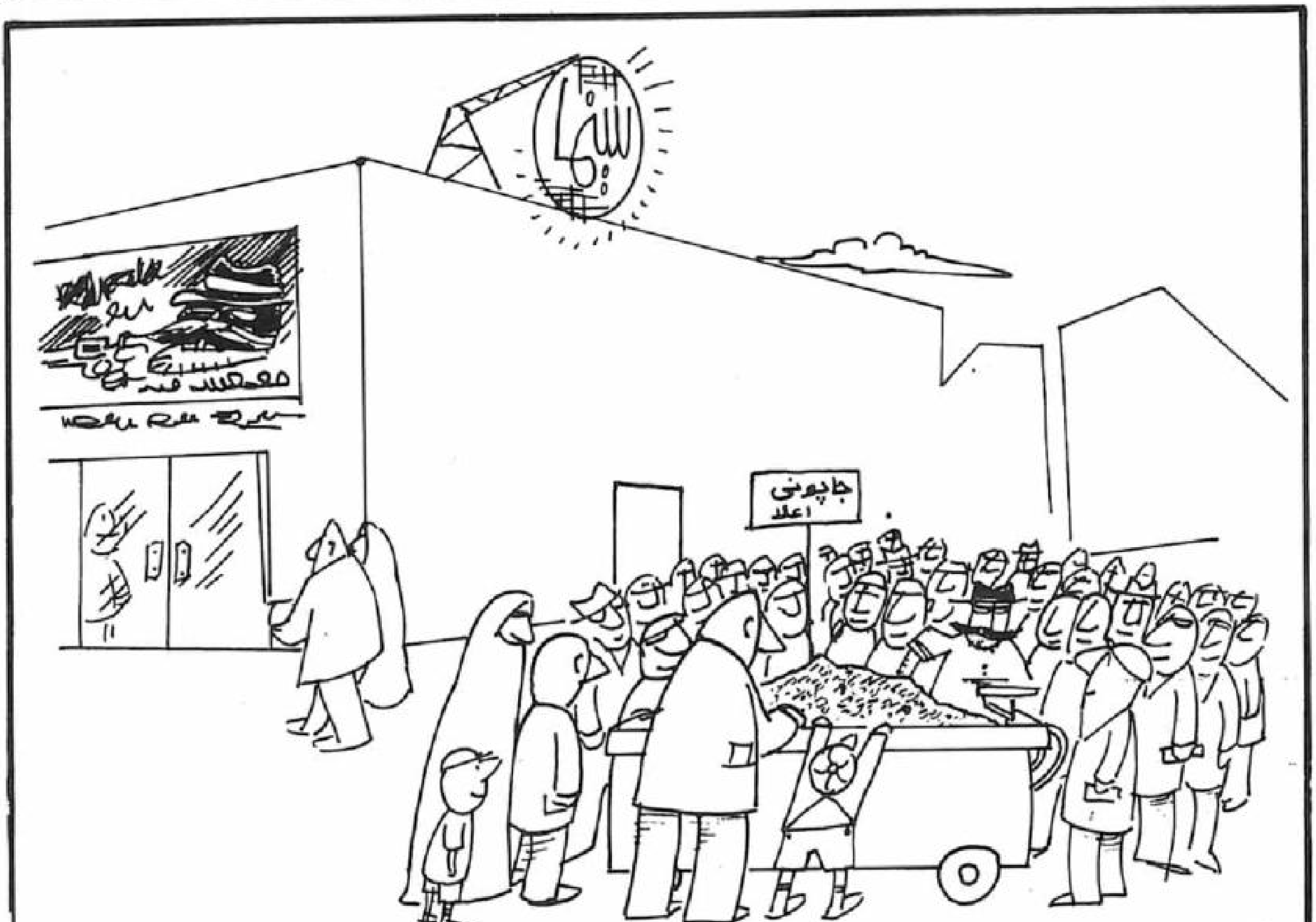
آندره بازن

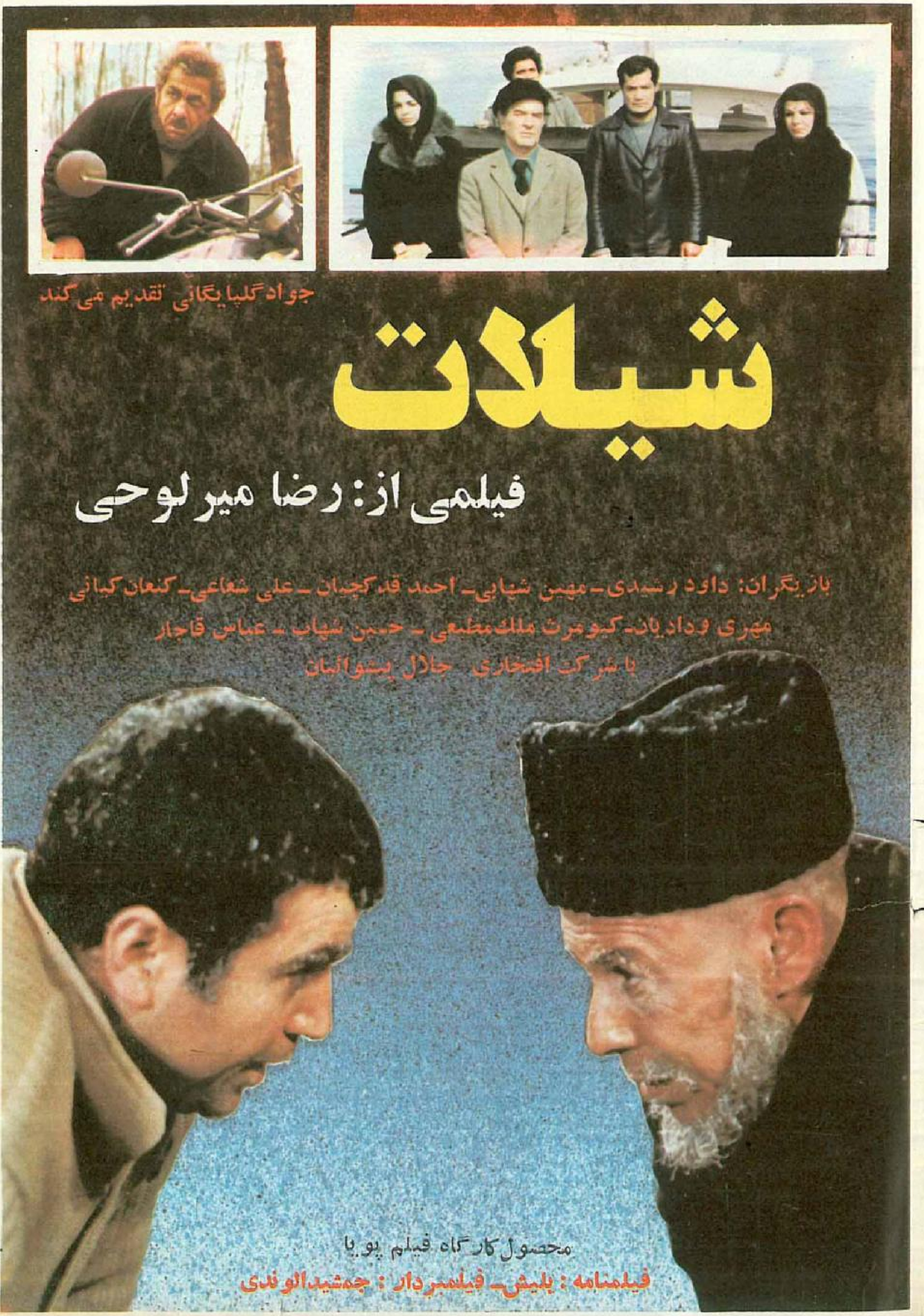
کاریکاتورهای سینمائی

م. پویا ـ ۶۲









جواد گلپایگانی تقدیم می کند
شیلات
فیلمی از: رضا میرلوحی
بازیگران: داود رشیدی - مهین شهابی - احمد قدکچیان - علی شعاعی - کنعان کیانی
مهری ودادیان - کیومرث ملک‌مطیعی - حسین شهاب - عباس قاجار
با شرکت افتخاری جلال پیشوائیان
محصول کارگاه فیلم پویا
فیلمنامه: پلیش - فیلمبردار: جمشید الوندی


نقطه ضعف
نویسنده فیلمنامه و کارگردان:
محمدرضا اعلامی
فیلمبردار : علیرضا زرین‌دست
بازیگران : جواد گلپایگانی، جمشید آریا، محمد ابهری،
منوچهر افسری، عباس قاجار، آنیك
وحسین پرورش
تهیه کننده: جواد گلپایگانی
محصول کارگاه فیلم پویا